

## مجد الشاهقات

شيموس علي العلي\*

هو متخمرٌ بالحزن والأكمر؛ جمرُ المعضلات  
في وجهه سد الطريق وخانة طويق النجاة  
السقم لازم جسمه فاذاقه مر الحياة  
وتساقطت أيامه خلف الرياح العانيات  
كمر هاله وضع الشعوب وهزة جنور الرعاة  
لكنه كان المكافح في الظروف القامرات  
لا يستريح هنيهة أبداً ولا في الحالكات  
لم تنثنه عن عزمه - لو لحظة - خطط العداة  
ماتت على شطآنه مشهورة لجح العتاة  
يا شاعراً أمضي أو اخر عمره في النائيات  
ألقي عليك نحيب الإسلام من بعد الصلاة  
يا أيها الشابي يا حليل الربيع الزاهرات  
ورثتنا شعراً نقياً كالسحاب الصافيات  
ذكر الـ أجبت في نفوس الناس أمانة الثبات  
أو لم تقل بجوارفك فوق الجبال الشامخات -  
الشعب إن طلب الحياة ينالها رغم الطغاة؟  
وحملت سيفك مشهوراً تعلو ظهور العاديات  
فاقتتها حرباً على الخذلان في كل الجهات  
لم تخش عاقبة الأمور ولا أساطيل الغزاة  
يا أيها الرجل الحكيم الأمر نوحل في السبات؟  
ولمن منحت ملاحم الأشعار شم القافيات؟  
أمنت بالنفكر القويم فحزرت مجد الشاهقات  
بالشعر نافست الكواكب - شهرة - والباطعات  
جل العقول تنافست في الزحف نحو الشائيات  
يا من عشقت الظل والأشجار فوق الربابات  
ولهوت في أجوائها وسط الثمار البانعات  
وشربت أمراً العيون على مواريل الرعاة  
نمر هائلاً تحت الثرى يرحمك رب الكائنات

\* شاعر سوري كردي مقيم بالرياض. وقد خص الحياة الثقافية بهذا القصيد عن الشابي.



## مراثي الخربة - مرثية الحلاج -

توفيق فياض (\*)

وانقلت العمر منه وابتعدت عن سنوات الجمر والنار والأحلام الكبيرة مع مهاري  
الثورة الفلسطينية.. ورفاق السلاح في الأغوار المستحمة في مياه الأردن... أو في  
الجنوب اللبناني وجباله ووديانه وفي بيروت..

تابع صاحبي وهو ينظر إليّ مستغرباً حياديّتي تجاه العنوان الخبير..  
واحترقت جميع لوحاته التي تغطي جدران مرسه معه.. أضاف، وحتى جداريته  
التي قطي نصف عمره في انتظارها ليخمد فيها ملحمة الشعب الفلسطيني منذ ما  
قبل كنعان وحتى يومنا هذا.. احترقت.. أصبحت رماداً...

بدأت أستوعب يا صديقي.. بدأت أفهم يا مصطفى.. أية قصة هذه التي يقصها  
عليّ صاحبي هذه المرة وأية رواية.. تصنّم وجهي.. تابع، لقد اندفع وسط النيران  
التي تلتهم كل شيء، نحو الجدارية لكي ينقذها.. ولكنه لم يستطع.. كانت النيران  
إليها وإلى أسرع.. وكان وحده..

صمت صاحبي.. ثم مال على الجمر فوق تمباك نرجيلته عشيته في مقاهي  
الغربة التونسية.. يقلبه وينفخ فيه.

ضاققت بي الدنيا.. سخفت.. هانت.. تنفّخت.. حدثت بصاحبي.. حدثت بوجه  
الجمر المتقد فوق عنق نرجيلته.. أكتوت عيناها، فتركتها وانقلت.. ثم همت.. هذا هو  
أنت يا حلاج إذن، هذا هو أنت يا صديقي

يممت شطر البحر.. ولا بحر في الغربة أهلاً كبحر تونس.. ولا شاطئ في  
المنافي وطننا كشاطئ قرطاج..

توقفت في نهاية أحد الأزقة القديمة المتأكلة المؤدية إلى البحر، حيث الحواجز  
الصخرية المترامية على امتداد الشاطئ عند أقدام قرطاج.. كان البحر مكفوراً  
والريح عاتية، وناديات الموج تلطم وجه الصخر حيث جلست، فيبيل الرذاذ المزيد  
وجهي... ولا أدري، أكان هو الدمع ذلك الذي يتحدر مالحاً على شفتي، أم رذاذ  
الموج.

احترق الحلاج



قالها وهو ينظر إليّ  
دهشاً... وهو ينظر حائراً.. ناها  
مروعاً وحزيناً.. مات.. قالها  
وصمت.

لم أعقب، لم أستوعب كأنني  
سمعته كأنني لم أسمع.

نظرت إلى وجه صاحبي..  
نظرت في عينيهِ المرجئين.. كان  
وجهه جاداً.. كان حزيناً، وكانت  
عيناها ترحلان في البعيد... لم  
يخطر ببالي يا حلاج قط أن تكون  
أنت هو المعني بالنبا... فقد ظننت  
في البدء أنه عنوان لإحدى رواياته  
العجائبية وقصصه التي لا يترك  
بروبها كلما اشتد به الضجر،

(\*) حصن الكاتب الفلسطيني الكبير المقيم بتونس مجلة الحياة الثقافية بهذا النص الذي ينشر للمرة الأولى وسيعاد نشره في متابع عربية أخرى لاحقاً.



يعيش مع زوجته الألمانية التي هجرتة فيما بعد، وإن ظلت تودّه وتصله.. لقد جاء لزيارة الحلاج صديقه القديم في بيروت وقّتها، ولدولة الفكاهي الفلسطينية، وقواعد المقاومة في الجنوب اللبناني والمخيمات، لتكون مادة للوحاته المستقبلية.. قال لك يوماً بلهجة الدمشقية الخفيفة والتي لم تتبدل، ما إذا كنت مستعداً لإبرام صفقة فنية معه.. ضحك يا ناجي يوماً ضحكك الحظليّة المألوفة سائلاً بدورك عن أية صفقة يمكن لمعدين مثلكما أن يبرماها.. فرد الكركوتي وبنفس التورية البطيئة المملة، بأن يعطيك كل ما يملكه من لوحاته، مقابل أن تعطيه أنت حنظلة.. فضحكما كلاكما من تلك الفكرة التي لم تخطر ببال أحد، بل ضحكنا كثيراً، وخاصة حين علّق الحلاج موجهاً كلامه إلى مصطفى.. بأن هذا إذا ارتضى حنظلة بوالد سيء مثله، وبأن يعيش خارج مخيمه واللجوء إلى ألمانيا معه، خاصة وأنه لا يتقن أية لغة، غير العربية وباللغة الفلسطينية المخيماتية.. أما أنت يا ناجي، فقد عقبته وبشيء من الجدية قائلاً وكأنك تزني "ولكنك يا كركوتي، فك حنظلتك المهاجر دوماً في قفاز طفل فلسطيني طائر، ولكنّ عليكّ معه أنك تركته صامتا ولا يحدّ ولا يملأ الفضاء صراخاً..". وكنت تشير في ذلك إلى لوحته الشهيرة لذلك الطفل الفلسطيني الذي يحمله طائر البجع بمنقلبه مقعماً بكوفية فلسطينية طائراً به في الفضاء الواسع مرتحلاً.. وما أنت يا صاحبي قد رحلت والحلاج قد رحل، أما مصطفى الكركوتي فلا يزال محسرتي عليه، يطوف المدن الألمانية بحكاياته التي لا تنضب عن سحر الشرق وأوجاعه وآلامه.. كما تقول عنه أخبائه التي أتسقطها.. ولا أدري أية نهاية سينتهيها هو الآخر في هذه الغربة القاتلة يبتئتي حدسي، أنه سيرحل وحيداً، وبصمت دون أن يفلن به أحد إلا بعد عدة أيام.. أو ربما يسكن عنصري قاتل تعاجله عند عودته من حكاياته في أواخر ليل من ليالي فرانكفورت، إن لم تعاجله النار بمرسمه أسوة بما حلّ حلاج وقبل أن يستطيع انفاذ طفله الفلسطيني المقطع الطائر.. وأن كنت أنت يا حلاج قد دفعك الأحبة في دمشق الغالية.. دمشق التي أحببتك واحتضنتك على الأكف والراحات نحو متواك الأخير.. فمن سيحمله هو.. وإن كنت لا أرى غير سيارة سوداء صماء ثقلة، وتسير به الله أعلم إلى أين.. ودون إكليل ورد يزين نعشه..

أما أنا يا صديقي وصاحبي الذي ارتحل.. فأعرف

تناهت إليّ مع الريح وصوت الموج يا حلاج ضحكك المتزهدة من فوق الصفور على شاطئ صور في لبنان ذات ليلة مقمرة، رفقة الفنان الشهيد ناجي العلي، والفنان السوري المتشرد.. مصطفى الكركوتي.. لفحني الموج.. لفحني دم ناجي، ورماني حنظلة بحجر من زبد الموج.. فزعت.. ارتعشت لماذا طلعت عليّ يا أيها القاتل المغتسل بدمك وحبر ريشك من قلب الموج فجأة.. الكي تطفئ النيران المشتعلة بالحلاج.. بي يا ترى بدمك.. أم طقوس حنا تعودتها للصخور التوام على شاطئ فرطاج لصخر البحر في صور.. أم لكي، وجعا تزيديني وفجعة يا أيها القاتل القاتلي حزناً عليك وعجزاً عن الثأر لدمك وإن كنت أعرف قاتلك.. وأنا الذي لا أكاد أصحو من فجيعتي باحتراق صديقك الحلاج.. يا ناجي.. ولم أكفك الدمع بعد عليه.. فآية قسوة تلك منك يا صاحبي وأي انتقام لبقائي بعدكم.. وأي امتحان لوفاء دمي عليك وعليه، وحزني يا أيها الشهيدان غيلة واشتعالاً..

كنا نسخر ليلتها.. أتذكر؟ من عبثة الحرب الأهلية في لبنان وهميبتها التي رضعتها الطوائف من آداء الصهيونية والهمجية الأولى للتاريخ الإنساني.. دوك الله ننسى ما كنا نتمتع به من ولع بجلد الذات، والمأزوخية المفرطة، في تهكمنا على المعارك التي نخوضها نحن الفلسطينيون في جبل لبنان أو في الدامور لتحرير فلسطين.. وعلى نكف ريش جنرالات "الثورة الفلسطينية" وصلحباتها القيادة الخيزرانية التي تزين أباطهم المعطرة... مما أظرب حنظلة الشقي ليلتها فراح يتفاقر بقدميه الحافيتين أمامنا وثيابه الرثة وشعره المتفقد ساخراً مستهزئاً.. صارخاً.. ياكيا.. شاتما.. وما كان يدري وقتها ومذ خرج من رحم ريشك أيا والده الشرعي الذي يستحقك.. ونيشان بنادق القتل مصوبة نحوه وأصابعهم على الزناد في انتظار إشارة الجلاء بالإعدام.. وإسكات لسانه السليط الفصيح الجارح..

كان معنا في تلك الليلة المقمرة، هل تذكر، وثالثنا مصطفى الكركوتي.. ذلك الرسّام الحكواتي الذي ترك حواري الشام القديمة والليالي الدمشقية، ليضرب في الأرض حاملاً أحزانه وقلقه، وملله، وتمرده ولوحاته الجغرافية يوجب بها الأصقاع ومدن النور والجليد والكراهية والعنصرية.. وقد جاء حينها لبيروت قادماً من مدينة فرانكفورت والتي عرفت الدمار قبل بيروت، حيث كان



قصصهم وقصائدهم حبيسة الصفحات الثقافية في الصحف أو المجلات، وإن كان لمن سبقني وجيلي منهم، فضل كبير على النهوض بالحركة الأدبية عموماً.. ووجدتني أسهب يوماً في الحديث عن شاعرنا العاصفة، راشد حسين، باعتباره رائداً للحركة الشعرية في الأرض المحتلة، وعلاقته بالشعراء الآخرين والذين كانوا قد عرفوا بشعراء المقاومة.. ولم أكن أعرف يوماً، أنه سيقضي هو الآخر محترقاً، وحيداً، إلا من قصائده ودواوينه وأوراقه ومكتبته التي احتوت معه، في شقة معزولة، من عمارة مجهولة من عمارات مدينة نيويورك.. ودون أن يدركه أحد، أو يظن إليه أحد.. وشاء القدر أن أكون رفقة الشاعر محمود درويش في مركز الأبحاث الفلسطيني في بيروت حين أتاه الخبر تماماً كما شاء حين مر بي ومحمود في حيفا مودعا وهو في طريقه إلى أميركا عام 1966 ... بات هذا ليلتها وكنا نسكن سوياً.. وفي الصباح ودعنا إلى ميناء حيفا.. وإرتحل.

وضع محمود سماعه الهاتف.. قال ودون أن ينظر إليّ: "تبدو صورة" مات راشد حسين.. لقد احترق.. ثم أشرق طويلاً، تاركاً لغزته المنسابة على كفه المظلمة لدמעته وهو يتمتم.. "كنت أعرف يا راشد.. كنت أعرف.. فقد كانت النيران دوماً تسكنك"

أذكر أنك يا حلاج لأيام نلت.. لم تكلم حين عرفت أحداً، ولم تخرج من بيتك في بيروت حزناً عليه.. أو ربما حزناً عليك وقد استشرت لسع النار.. وحين أتيت إليك وقد افتقدتك.. وجدتك وقد كنت منهمكاً أنت بإشغالك نيران ألوانك المتقدة فوق قماشك المشدود إلى الحامل...

في تلك الأمسية القصصية في دمشق تقدمت شبه متحن وبهودة نحو المنصة التي كنت أجلس خلفها يا حلاج- هل تذكر- وسحبته المجموعة القصصية من أمامي ودونما استئذان.. ثم عدت إلى مكانك ورحلت تتفحص لوحة الغلاف المزينة بالمصاييح العتيقة التي تلقى أضواءها الصفراء على شارع وادي النسناس في حيفا.. تمسحاً مع عنوان المجموعة.. "الشارع الأصفر".. ثم سالتني وبسمة محبة في عينيك عنّ يكون الرسام، عبد الله يونس، وهو الرسام الذي صمم غلاف هذه المجموعة. ثم أتيت سؤالك وقبل أن أجيب عليه، بما إذا كان ثمة حركة فنية تشكيلية في فلسطين المحتلة عام 1948 وكانت الأرض المحتلة في

مستكني بالقطع أين، إذا ما أتاني صاحب الموت في تونس، وسواء أكان قد طرق الباب أم غالتني فجأة.. وأعرف أن من سيجملني، هم أولئك القلة الباقية من الصباح هنا.. فتحن يا صاحبي ندفن الراحل عنا، ثم نعد باقينا، ونفكر من منا هو الراحل بعده.. ومن منا هو الأخير.. وإن كنت قد أوصيت يا صاحبي ذوي الأمر منا هنا، أن يعيدوني إلى فلسطين إذا ما استطاعوا... لكي يدفني الأهل في مقبلة، وعلى طريق النبع فيها...

بالطبع أنك لا تذكر الآن شيئاً يا صديقي، ولكنك كنت تذكر يوم التقينا أول مرة.. كانت ذلك في أواخر أيلول من عام 1974 في دمشق.. وبالتحديد في النادي الثقافي السوفييتي، بعد الأمسية القصصية التي أقمناها في المساء ضيفاً على اتحاد الكتاب العرب في دمشق، وعلى اتحاد الكتاب الفلسطينيين.. كانت تلك أول زيارة لي إلى دمشق، قادماً إليها رفقة صديقنا الشاعر أحمد دحبور من بيروت التي كنت أزورها هي الأخرى لأول مرة، قادماً إليها من القاهرة التي أتيتها مباشرة من سجن شطة في فلسطين المحتلة عام 1948 حين ألقني المحتلون إلى صحراء سيناء وسلفوني لجيش مصر العظيم.. وكان ذلك في أوائل نيسان من عام 1974.

قرأت في تلك الأمسية أول ما قرأت قصة "أم الخير".. وكنت تجلس أنت في الصف الأمامي.. قائلتي تماماً.. ولم أكن قد تعرفت إليك بعد.. ولا أدري لماذا كنت كلما أتى على ذكر حسن الحراث، ذلك العاشق القديم المقيم بأم الخير، انظر إليك كما لو كنته.. كانت ملامحك بشعرك الطويل الكث ولحيتك الناعمة، وجسمك الناحل وأدران وجنتيك، أشبه ما تكون بحسن الحراث.. أشبه ما تكون بعاشق قدي.. أو قل بناسك متعبد في القفار.. وكنت تصغي إليّ كما لم يصغ إلي أحد في لقاعة المكتظة.. وحين أتيت على نهاية أم الخير، التي تحولت إلى جذع شجرة عجوز جاف في موتها.. وأيتك وأنت تصفق كفا بكف أسى عليها.. تماماً كما فعل العاشق القديم حسن.. ثم أطرقت نحو كفيك المنعقدتين بين وكيتيك كما لو كنت تصلي.. وفي النقاش الذي بعد الأمسية القصصية، وودي على الأسئلة الموجهة إلي حول الحركة الأدبية في الأرض المحتلة.. تكلمت عن كل أولئك الذين أسسوا للحركة الأدبية في فلسطين المحتلة والنهوض بها من كتاب وشعراء.. تكلمت عن الكتاب جميعهم، حتى أولئك الذين لم يصدروا مجموعة واحدة أو رواية واحدة.. فظلت



للقدسيين المرتقعة على جوانب الديار.. فخرج إلى أقرب صخرة منه وراح يعمل فيها إزميله ومطرقة الصغيرة لنحت قديسه الخاص به.. وهكذا أصبح عبد الله الصغير ما أن يظن من سجن المدرسة حتى يهرج إلى الجبال وإلى ديرة القديم، مخفيا إزميله ومطرقة في حافظة كتبه.. حتى بدأ أهل القرية يظنون به الظنون، وخاصة رجال الدين المتمزتين، الذين أشاعوا بأن شيطاناً ما يسكن روح الصبي.. هذا ما رواه لي شاعرنا الجميل سميع القاسم حين عرفني إليه فيما بعد..

ثم رويت حكايتي مع بعض الفنانين اليهود ممن يحتلون قرية عين حوض الساحرة، تلك القرية الفلسطينية المحتلة من فوق سفوح الكرمل على البحر.. والتي قاوم أهلها هجمات العصابات الصهيونية مقاومة أسطورية إلى أن سقطت.. وقد ظلت مهجورة بعد أن هُجر عنها أهلها، حتى أواخر الخمسينات حين بدأ الفنانون اليهود باستيطان بيوتها الحجرية الجميلة واتخذوا منها مسكناً وقرية للفنانين اليهود، ومرسماً كبيراً لهم..

كيف وفتني تعرف عبد الله على بعض هؤلاء الفنانين فلم أكن أذكر تماماً، وكل ما كنت أذكره أنه التقى بعضهم حين كان يقف الصخر في الجبال فيما بعد، بينما كانوا يبحثون عن صخور لمنحوتهم.. ثم توطدت علاقته بهم فعاش وتعرع بينهم ودرس على أهم الفنانين التشكيليين الذين كانوا يحتلون هذه القرية.. ومن ثم اتخذ هو الآخر بيتاً له ومرسماً خاصاً به في أحد البيوت العربية القديمة.. ثم سافر بعدها إلى الولايات المتحدة بصفتي فناناً إسرائيلياً، إذا كان يقع لوحاته ومنحوتاته باسم "عويادي" وهي الترجمة العبرية لعبد الله، أو بالأحرى الآرامية، وقد لقيت لوحاته وتمتعاته رواجاً ونجاحاً كبيراً في المعارض الأمريكية.

ولم يكن يعرفه من الوسط الثقافي أو الأدبي حق المعرفة في ذلك الوقت إلا لأقر قليل، إلى أن عاد من الولايات المتحدة إلى دالية الكرمل في زيارته الأولى، وإلى بيته في قرية عين حوض وإلى مرسه في منتصف الستينيات، ثم أقام معرضاً لولحاته ومنحوتاته في المركز الثقافي "بيت الكرمة"، التابع لدالية حيفا، حيث قدمني صديقي سميع القاسم إليه، ثم ما لبث أن اصطحبني بعد عدة أيام إلى عين حوض، حيث نزلنا ضيفين عليه في بيته ومرسمة ليومين متتاليين.. وهكذا بدأت علاقتي به والتي لم تدم طويلاً.. أما

تلك الفترة لا تزال مجهولة، ما عدا عدد قليل من الكتاب والشعراء فقط الذين كتب عنهم وعرف بهم بفرج العاشق كاتبها الكبير الراحل غسان كنفاني، وبعض النقاد مثل محمد دكروب ورجاء النقاش وغيرهم...

كان عبد الله يونس حين تعرفت إليه لا يزال رساما مبتدئاً وغير معروف شأنه شأن الرسام عبد عابدي الذي وضع لي غلاف روايتي الأولى "المشوهون"، وكذلك مسرحية "بيت الجنون".. وكلا هذين العاملين كانا قد سبقا مجموعتي القصصية "الشارع الأصفر".. وهو الذي قدم لي عبد الله يونس الذي جاء من قريته "عارة" في المثلث ليزوره في حيفا.. وكان الرسام عبد عابدي وهو من سكان وادي السناس في حيفا، حين تعرفت إليه هو الآخر شاباً صغيراً ويعمل حداداً في حياته العادية، كالرسام والكاتب سهيل أبو نواراة من مدينة الناصرة وصديقي في المدرسة الثانوية، والذي أكمل دراسته في كلية الفنون الجميلة "بتسلايل إيل" في القدس الغربية.. أما عبد عابدي وحسن حظه، فقد تبناه الحزب الشيوعي واحتضنه، وراح يفتح له الأفاق لدراسة الفن التشكيلي وفن النحت، ومن ثم أرسله في بعثة دراسية إلى كلية الفنون الجميلة في مدينة درسدن في ألمانيا الشرقية.

كنت تحددق بي ليليتها وأنا أتحدث، وتتابع كل كلمة أتفوه بها باهتمام شديد كما لو كنت أتحدث عن أناس عشقتهم ثم غابوا، ولم تعرف عن أخبارهم شيئاً منذ سنين وسنين حتى أتيتك أنا بها.. ولكنك اهتمت أكثر ما اهتمت بأخبار الفنان المعروف آنذاك، عبد الله القرة، ربما لسيرته الغرائبية، أو لصدى من سيرته كان قد تردد في سيرته.. فهو ابن لعائلة درزية متوسطة الحال من قرية دالية الكرمل الدرزية المتربة فوق السفوح الغربية المحتلة على البحر لجبل الكرمل.. ليس بعيداً عن نوامها قرية "عسفا".

كان الصبي عبد الله قد ولع منذ الطفولة بالألوان والنقش على الحجر دون أن يعرف عن فن الرسم والألوان إلا ما تعلمه في السنوات المدرسية الأولى.. أما من فن النحت فلم يعرف إلا فن النقش على حجر البناء في المقالع.. وفي إحدى جولاته الاستكشافية ذات يوم في الجبال الغربية من قرية عسفا، وفوق القمة المحتلة على الجانب الآخر من جبال الكرمل يسمى "المحرقة"، وجد الصبي عبد الله القرة نفسه يقف مشدوهاً أمام دير قديم للرهبان... فراح يطفو حول الدير وعيناه تتعلقان بالتماثيل الحجرية



لا تمتطى ولا يحتر عليها.. فابحث لك أيها الفلاح القادم إلينا من فلسطين عن خيول غيرها.. قال .. وكان يقصد قصتي " الفرس" فضحكنا جميعا.. وقد أعجبتني تعقيب رشاد على خيولك العجيبة.. ثم امتدت بعدها سهرتنا حتى الصباح.. وهكذا يا حلاج عرفتك.. هكذا يا صديقي بدأت علاقتنا التي لم تنقطع لسنوات طويلة وإلى أن فرقنا الإحتياج الإسرائيلي لبيروت.. وما من مرة كنت أזור فيها دمشق الغالية علينا.. إلا ويكون قبوك في "الجسر الأبيض" ملتقى جميع الأصدقاء والأحبة.. كانت الشلة تنطلق من مقهى النجمة في موكب صاحب نحو قبوك، وشاعرنا العزيز علينا جميعا.. الحائق دوما والمستفز.. نزيه أبو عفش، يتقدمنا، يتبعه أحمد دحبور وممدوح عدوان وعلى الجندي، ثم ماييلث أن يأتي رشاد أبو شاوور ويحيى يخلف والفنانان زيناتى قسبية وعبد الرحمان أبو الوحي.. فيمتد بنا السهر بين نبيذك السيء الرخيص، وبين خيولك ونسائك المسترخيات فوق الجدران الكالحة حتى الصباح.. إلى أن قررت المجيء ذات يوم إلى بيروت..

كانت الحرب الأهلية على أشدها.. وبيروت مرجا من الخراب وأهم كانت.. جثث ترحل وسط ذلك الخراب عن ذاكرة وأمن كالة الموت الفلسطيني المجاني والمباح في شوارع بيروت وفي مخيمات اللاجئين على أطرافها.. كنت تلقت إلي وتقول ساخرا كما عهدتك دائما، بأن نحن أيضا لنا سرياليتنا.. وأنه الآن فقط وفي هذه المدينة يبدأ عصر السريالية العربية.. ولكي تتعمق أنت من سريالية وجودك في بيروت.. استندت صديقي القديم، الرسام مصطفى الكركوتلي، لكي يعيش معك في تلك الشقة الأرضية المتواضعة في منطقة الطريف، ليس بعيدا عن شارع الحمراء، وعن الخط الفاصل ما بين بيروت الغربية حيث نحن.. وعن بيروت الشرقية حيث هم.. وكنت سعيدا بترك الشقة المتواضعة سعادة غامرة، قلت وأنت تفرك كفيك الناعمين "وأخيرا.. أبيت على وش الأرض" .. هكذا وباهجتك المصرية المحببة إليك .. إذ استطعت أخيرا أن تعيش وتسكن فوق الأرض وليس في جوفها.. وكنت ترى في الفسحة الصغيرة الممتدة أمام البيت والتي كانت مسيجة بسياج سلكي مشبك، كما لو كنت تملك الأرض كلها.. وكان يطيب لك أن تسميها "الحديقة".. هكذا بدأت اسميها أنا أيضا.. ولأنها كانت حديقة، تمنيت لو أنني أجبلك لك حيوانا أليفا يلقطنها أو طيرا، لكي يبدد وحدتك.. فما كان

لوحاته وأعماله الفنية، فقد كانت تشي به في غالبيها، رغم مدلولات توقيعيه عليها، بما كانت تختزنه من ترواته الفلسطيني الدرزي المتجذر والعميق، وطفولته الجبلية، إلى أن استحققت منه ويعد أن توطلت علاقته بنا، وبالشاعر سميح القاسم خاصة، أن تذكلي بإسم "عبد الله القرة" بدلا عن "عوباديا".

كنت تجلس يا حلاج يومها صامتا، وعيناك المتصوفتان يا صديقي ترحلان معي بعيدا، وتحلقان فوق جبال الكرمل وفوق قرية عين حوض، ودالية الكرم وعسفيا وحيفا، والدير القديم في المحرق، والمطل على البحر من الغرب، ومن الشرق على مرج ابن عامر.. ولا أدري ما إذا كانت قد وصلنا حيث ولدت أنت ونشأت في قرية سلمة، في الناحية الأخرى من فلسطين.. ولا أدري أيضا لماذا كانت عيناك الممدقتين بي تستعثناني على الاستطراد في الحديث عنه وما تتمس به شخصيته الجبلية بشعره الأشعث نوما من نزع عوفي، كنت أنظر وأنا أتحدث طيلة الوقت إليك.. كما لو كنت أتحدث إليك وأروي فقط.. ولم أكن أعرف وأنا أنظر إليك بأنك أنت هو، ذلك الرسام الفلسطيني، مصطفى الحلاج، ولكنني كنت على يقين، لما كنت تلهي عن اهتمام، بأنك لا بد وأن تكون رساما أو نحاتا.. ولما كان يوحى به شعرك الأشعث، وعشوتوك الصيني الدقيق، وجسمك الناحل، ونظارتك النازلة دوما.. ولم يكن يهني حديسي.. فما أن انتهيت من حديثي حتى نهضت تصافحتني بحرارة، وصديقنا الكاتب الضاحك الساخر دوما ولو من نفسه، رشاد أبو شاوور، يقدمك لي ساخرا من حماسك لشبهيك عبد الله القرة، كما قال، ثم انضم إلينا الشاعر أحمد دحبور، والكاتب يحيى يخلف، والعميد محمد الشاعر، وجمع من الكتاب والشعراء السوريين الذين لم أكن قد تعرفت إليهم بعد، والذين أحاطوني في ذلك اللقاء بحب دافئ وعظيم لا يزال يراقتني ويحميني ويوقظ الحنين بي دوما إلى دمشق.

أصرّيت حين خرجنا من المركز الثقافي، أن نكمل سهرتنا في قبوك العتيق.. منزلك .. مرسعا.. وقد أعجبت يومها أنا أيما إعجاب بإسم الحي نفسه "الجسر الأبيض" هكذا كان اسمه.. وما أن دخلت قبوك حتى طالعنتي خيولك السابحة فوق مرج جدرانه، بأشكالها الغربية العصية ولونها الفاحم.. فرحت أتأملها مشدوها، وأنا العاشق للخيول وفارسها القروي.. إلى أن أنزلني عن سهواتها سهيل رشاد أبو شاوور الضاحك.. "خيول الحلاج يا توفيق



ورأس الأشعث ومشيت علويا خلف ذلك الحيوان الخرافي الولود ذي الأذناء العامرة بالحليب والحياة، يا من عاشرت ايزيس وأوزيريس سنين وسنين وأمنت بالطلود والأبدية وفي الحياة ما بعد الموت، واعتقدت جازما أنك روحا لرسام قديم كان قد قضى العمر في أقبية الأهرامات وقبور الملوك الغرانة ثم عادت وانبعثت فيك .. فقد عشقت مصر يا صديقي كما لم يشقها فنان من قبل .. كما لم يشقها مصري من قبل .. كأنك لم تنبعث عنها .. كأنك لم تزل كنت في أسوان بعد، وفي الأقصر وفي معبد الكرنك وفي وادي الموت .. والقاهرة .. حتى لهجتك التي ورثتها في الأقصر وأسوان التي عشت فيها شبابك لم تفلرك بعد ولم تهجر .. ظلت هي الأخرى وفيه لك .. ساعات وساعات يا صديقي كنت تحدثني وتحديثني عن تلك السنوات التي قضيتها هناك في هياكل الفن الفرعوني .. واستخدامك للألوان الفرعونية التي كنت تستخرجها بنفسك من الرمل والتراب والصخور في الأقصر .. كنت دائما تبحث في وادي الواسل ما بين أرض كنعان وأرض مصر من خلال المنحوتات والرسوم فوق جدران المعابد .. لكي تعيد لروحها روحها بزيك أنت ولكي تعيد بعودتها انبعث الروح بشعبك الفلسطيني من خلال موته اليومي وخراجه .. والإله "مين" المتحضر دوما في لوحاتك كفيول دوما بالحفاظ على استمرارية هذا الشعب وتوالده إلى أبد الأبدية .. فلا ينضب ولا يفنى .. هكذا أمنت .. ولذا .. بأنك لن تموت أمنت أيضا .. ولن تستطيع كل قذائف الجيوش المتعاطلة فوق بيروت وشوارعها وأزقتها بقادرة على أن تصيبك .. لأنك لم تكمل مشوارك بعد ولم تنجز مهمتك التي انبعثت من أجلها .. جداريتك التي تحمل بإنجازها، والتي ستؤرخ فيها لنضال الشعب بل وحضارته وتاريخه منذ فجر التاريخ وحتى يومنا هذا وباطول وأعرض جدارية عمرها ألف التشكيلي الحديث .. وكما قرأ العالم تاريخ مصر وحضارتها عبر جداريات قبورها وأهراماتها .. هكذا سيقرا المؤرخون ويعد آلاف السنين تاريخ الشعب الفلسطيني وحضارته ..

وحين رحت أستغزك ساخرا، بأنك قد حدثت يوم القيامة موعدا لإنهائك من جداريتك هذه .. أجبك وبكل بساطة بأن ذلك صحيح .. وأنت في اليوم الذي ستنتهي فيه من آخر ضربة فرشاة في جداريتك، فإن قيامتك حتما ستقوم .. أية نبوءة هذه التي تنبأت يا صديقي، وأي توقيت

مني إلا أن أتيتك ذات مساء يسيلحقة وجدتها في الأرض البور أمام بيتي في منطقة قريطم .. ولم أكن أتوقع أنك ستفرح بها كل ذلك الفرح الذي تملكك وأنت تراها تتبختر في حديقة البيت فتخاطبها مدلا ومرحبا "ياحلاجتي الصغيرة.. أهلا بك" .. ولم أكن أعرف فعلا بأنك تحب هذا المخلوق العجيب مثل هذا الحب وتجله .. وتعتبره فيلسوفك الأول .. ولأنه عصي على الاحتلال كما كنت تقول .. أي احتلال .. ولأنه من فرط حبه بيته، جعله جزءا منه كي لا يحتله أحد .. أو ليستولي عليه أحد .. حتى لو احتل الغاصبون أرضه واضطر إلى اللجوء أو الهجرة، فإنه يهاجر وبيته فوق ظهره، ولا ينتظر مئة من أحد، حتى ولا من وكالة غوث اللاجئين، كما هو حالنا نحن في كل المهاجر العربية .. فلسفة طريفة يا صاحبي ولكنها وجهة نظر...

هكذا كنت يا حلاج بسيطا، زاهدا .. وحكيما وهائلا بكل ذلك الجنون المتواضع في شوارع بيروت، وفي أزقة بيروت، وفي سماء بيروت .. القذائف تتهاطل فوق بيروت وأنت تجلس إلى حامل الرسم وتغيب .. الرصاص يلعلع في أزقة بيروت، والموت يعويد في الشوارع وأنت تجلس لتتأمل سلحفاةك الحلاجية أو تتسابق معها .. أو تخرج من بيتك وتأتي إلي قاطعا كل تلك المسافة من الطريق إلى قريطم في جحيم القصف وجنون الموت المعريد في كل شبر من الطريق.

أتذكر يوم تهاطلت القذائف بالقرب من فندق "البرستول" وأمام قصر ذياب في قريطم من خلفك ومن أمامك وأنت في طريقك إلي ثم راح الرصاص يلعلع، ولم يكن ليخطر ببالي قط أنك يمكن أن تكون في طريقك إلي .. ولا أدري أي هاجس خامرني يومها بأنك قد تغفلها حقا، فخرجت إلى الشرفة أنفخص أول الشارع المؤدي من قصر ذياب إلي بيتي في عمارة الزهيري نزولا .. كاد قلبي يسقط وأنا أرى شبحك يتسلل في الأضواء الخافتة اللويني في وسط الشارع تماما، كم لو كنت تمشي على سديم عابثا بعثوثك كعهدك دائما .. سقطت قذيفة من خلفك فلم تلتفت وكان شيئا لم يكن .. ونحن صرخت بك استحكمت لاحت لي بيدك وتقدمت .. وفي الباب وقبل أن تلقني التحية رحت تلمنني بأن لا أخشى عليك، فعمر الشقي بقي وأنت عصي على الموت .. هكذا كنت تعتقد وتؤمن، يا حلاج لأنك ابن الشمس الطالعة أنت، ومنذ أن وطئت قدمك أرض مصر، ولبست خيش الزهد في معابدها القديمة .. وحملتها فوق



.. فكيف إذن وهو العصي على الموت احترق !! وكيف على النار يكون عصيا وهو جوهرها .. وهو احتراقها .. وهو نورها وطهرها .. كما شعبك الفلسطيني يا أيها الناسك المتعبد .. كما فلسطين .. أفهو النذير يا حلاج إذن .. أم هو النفخ بصور روحك وأنفاسك الأخيرة وعصف نيرانها لقيامه هذا الشعب التي شهدت ورأيت فيما يرى الأنبياء، فقديت لكي تكون قيامته الأخيرة التي تقوم وموته واحتراقه الذي لا ينتهي ولا ينطفئ .. انبعاثا وحياة لما بعد موته واحتراقه وخوابه .. كما بعث .. كما أوزيريس .. كما تموز .. وكما النيل العظيم، الذي عشتت يا حلاج وقدست، وعبدت .. كما الأردن ... فسلام عليك يا صديقي .. وإلى أن نلتقي .. وقريبا .. ألف سلام.

صارم هذا الذي وضعته يا أيها الراحل عنا لروحك ؟ .. ولماذا رحلت بروحك جداريتك التي كنت تعيش من أجلها .. ومعك ؟ ولماذا يا صديقي احتوافا .. أهل هي النيران التي لابد وأن يكون أعداء شعينا هم الذين أشعلوها بتلويعه وإرثه الحضاري المسطر بدم ريشتك على جداريتك فداهمتكما .. لم تكن النيران تلك قضاء وقدر، ولم تكن إيمالا أو صدفة كما قيل وقالوا .. بل نيران أعدائنا هي التي كانت مصوبة نحوها .. يقول حدسي .. فاية نيران عيئية تلك التي تنقد ينسخ الروح وتشتعل .. وهل هي النيران يا حلاج حقا، أم هي روحك التي اشتعلت فاشعلت بها الدنيا من حولك وبكل ما أبدعت يدك .. وكان جسديك الناحل، الفتيل هو .. وهو عصف الرياح الذي سحر منها اللهب .. وأذكى أولها

ARCHIVE  
http://Archivebeta.Sakhril.com





## التجربة التي أعجمت الزمن\*

تأليف: هارفي بواربي  
تعريب: صابر الحباشة\*\*

عناصر صغيرة من الضوء (فوتونات) Photons قد أرسلت عبر الباف بصرية تلتقت مرأتين بعيدتين مسافة 55 مترا. ولما كانت المرأتان شبه شفافتين، فقد كان يوسع كل فوتون أن ينعكس أو أن ينفذ عبرهما. والحال أن سلوك هذه الأزواج من الفوتونات بدأ متطابقا تمام التطابق، فلما أن ينعكس الزوجان كلاهما، وإما أن يختزفا المرأتين في تناغم تام، والمشكل يتمثل في عدم وجود تفسير يشرح ما الذي يحصل في الزمن كي يكون للفوتونات مثل ذلك السلوك... ولتفخيل أنماؤا فب شخصين يسلكان نفس السلوك، فستقول إن في الأمر سرا أو أنهما اتفقا على ذلك مسبقا أو أن أحدهما أخبر الآخر بسلوكه كي يقلده. ولا توجد طريقة أخرى معقولة لتفسير ملاحظة ظاهرتين متطابقتين: غير أن هذا كله لم يكن حجة لتفسير النتائج الملاحظة والمنشورة من قبل فريق الفيزياء التطبيقية في جامعة جينيف ومن قبل أنطوان سواريز من مركز الفلسفة الكوانتية في زوريخ. ففي التجربة المشار إليها أعلاه، توافق الفوتونات تجاه المرأتين لا يمكن أن يكون مبرجما ولا هاتفيا، إذن ما الأمر؟ الواقع أن التفسير الوحيد يتمثل في كون التوافق يتولد... دون أن يجري الزمن!

### ما توقعته النظرية :

علينا ألا نأمل ملاحظة مثل هذه الأعجوبة في عالمنا. إنها لا يمكن أن تحصل إلا في مجالات شديدة الضآلة. زد على ذلك أن الفيزياء الكوانتية هي التي وصفتها، وهي الفيزياء الأكثر نجاعة في وصف سلوك الطبيعة المجهرية عموما وفي وصف الفوتونات تحديدا. والواقع أن النظرية الكوانتية تخمن وجود ظاهرة "تعتقد" يربط قدر العنصرين، دون أن تعطي لذلك تفسيرا.

وعلى الفيزيائيين تدبر أمر تأويل ذلك. والتجربة التي أجريت في جينيف ترحبهم.

إنها تجربة تاريخية، فقد تبين فيزيائيون يعملون في رحاب جامعة جينيف أن إحساسنا بالسببية لا ينطبق على المجال الذري. وبعبارة أخرى، فالزمن لا وجود له في العالم الكوانطي *microscopique* فكيف ينبثق في مستوانا؟ تلك هي المسألة... إنه أمر يخرج عن الحس المشترك ذاك الذي حصل في مخابر جامعة جينيف فقد وقفوا على أن إحساسنا المشترك بالسببية المكانية والزمانية غير موجود من غير استثناء. فقد بينت ذلك التجربة وقد صارت تاريخية. وملخص التجربة أن أزواجا من



من سرعة الضوء بعشرة ملايين مرة... وهو ما ترفضه نظرية أينشتاين في النسبية التي تقول بأنه لا يمكن لأي معلومة أن تذهب أسرع من سرعة الضوء! فهل علينا أن نختار مبادئ أينشتاين للمحافظة على السببية الزمنية؟

### أجهزة تتحرك :

ومع ذلك برهن "الآن أسبييه" ذاته أننا لا يمكن أن نستعمل هذه الإشارة المشكوك في أمرها بين العناصر المعقدة لنقل الطاقة أو المادة أو المعلومات، بذلك يمكن الأخذ بتعاضد سلمي بين الميكانيكا الكوانطية ونظرية النسبية. ومن ثمة نعتبر بوضوح أن التمتع توافق هاتفي، وقد قال أسبييه منذ أربع سنين "لا أكاد أتأمل هذه الصلة أن تكون أمرا آخر غير ضرب من التوافق اللخفي (الفوري)، حتى وإن أقررت بأن هذا التوافق يختلف عن سائر التوافقات المعهودة" (انظر مجلة علم وحياة الفرنسية، العدد 980، صفحة 171).

ولكن التجربة التي أجريت في جنيف جاءت لتحطم هذه الطريقة في النظر والتفسير، وهو الأمر الذي ظل "انطوائ سواريز" يروج تحقيقه طيلة عشر سنوات، وقد التقى سواريز وهو المختص في الفيزياء والاستمولوجيا بـ جون بال مرأت كثيرة في جنيف قبل وفاته بسنوات قليلة. ولقد أوحى له تلك المسألة بفكرة بسيطة، أن يعيد تجربة أسبييه، ولكن باستعمال أجهزة وهي تتحرك!

في الواقع حسب نظرية أينشتاين، تتغير بنية الزمان والمكان أثناء الحركة داخل المخبر بما هو مرجع ثابت وينحني محورا الزمان والمكان لجهاز يتحرك، مما يزيد ساعته الخاصة. فلذلك يفقد التمتع الكوانطي مفهوم النظام الزمني، يكفي أن تتابع المرأتان والواظ المستعملة في التجربة سريعا في اتجاهات متعاقبة، فكل فوطون أثناء عملية اختياره إما اختراق المرأة أو الانعكاس عليها، حسب مرجعيته الخاصة، يكون متأكد أن الفوطون الآخر ما زال لم يتم بعملية الاختيار تلك!

فلا أحد بإمكانه الزعم أنه أخذ في الاعتبار اختيار شريكه ...

بداية نعلم أن للتوافقات لا يمكن أن تكون مبروجة ففي مقال شهير كتبه "البير أينشتاين" سنة 1935، وقد شعر مسبقا بخطر مثل هذا التمتع على السببية، يرى صاحب نظرية النسبية، أنه يوجد سبب مشترك، "متغير خفي" يفسر لماذا يكون للعناصر المعقدة سلوك متعلق على تلك الشاكلة. لكن في سنة 1964 طور جون بال وهو فيزيائي أيرلندي يعمل في جنيف، طور متراجحة Inegalite تسمح بتمييز وجود أو عدم وجود علاقة جامعة لهذه الظاهرة؛ فإذا ما أعدنا التجربة مرأت كثيرة واتفقت الإحصاءات مع هذه المتراجحة، فهذا يعني أن التمتع يمكن أن يفسر بوصفه توفقا مبرمجا، وإلا فإن مثل هذا التفسير لا يمكن الأخذ به. وقد أنجز الفيزيائي الفرنسي "الآن أسبييه" تجربة تاريخية في معهد البصرييات بأورساي سنة 1982 تجلّى فيها اختراق متراجحات "بال". وذلك حين أكدت كل التجارب المجرأة أن توافق الفوطونات تجاه المرأة لا يمكن تفسيرها على جامعة في الماضي. لا شيء يبرمجها لتعكس على المرأتين أو لتختارهما.

ولكن تجربة "الآن أسبييه" تترك فرصة لإحساسنا بالسببية المكانية الزمانية أن يبقى قائما، إذ يمكن أن يكون سلوك العناصر المعقدة هاتفا إن لم يكن مبرمجا. لأنه من المستحيل الحصول تطبيقيا على تزامن تام بين حدثين في المغير، من ذلك حصول عمليات عدم دقة تجريبية لا يمكن اجتنابها، إذ ينشأ حدث جزءا من الثانية قبل الآخر. إذن يمكننا أن نقول دائما إن العنصر الأول الذي بلغ المرأة أخبر رديفه باختياره ليتطابق معه. وبعبارة أخرى، إذا متطنا الفضاء بمستوى أفقي والزمن بمحور عمودي، فإننا نجد الحدثين يحيد أحدهما عن الآخر عموديا بشكل لا يمكن اجتنابه مما يؤذن بحصول اتصال "هاتفي" (لكن لا نقول هو اتصال "تخاطري" (Telepathique). هذا صحيح ولكن والحالة هذه إذا كانت المسافة الفاصلة بين الحدثين في تجربة "أسبييه" (14 مترا) وكان عدم الدقة في اللحظة الدقيقة حيث ينشأ الحدثان (20 جزءا من مليار من الثانية) فإن حسابا سريعا يبين أن فرضية التواصل بين الفوطونين ينبغي أن تكون سرعتها ضعف سرعة الضوء! بل لقد بينت تجربة قام بها فريق البروفيسور جيزين سنة 1998 على مدى 10 كيلومترات حول جنيف، أن سرعتها ينبغي أن تكون أعلى



كفيك تجعل هذه الشروط قابلة للاحتساب مع ضرورة التدقيق الذي تحتاج إليه التجربة الكوانطية؟

ولما لم تتوفر للفيزيقي السويسري وسائل ضخمة، فقد عوّلوا على التخيل... ذلك أنّ الميكانيكا الكوانطية لا تقول لنا إن كان اختلال الفوتون يقع لحظة التقائه بالمرأة أو بعد ذلك أي عند التقاطه. للوهلة الأولى، قرّر الفيزيائيون القيام بتجربتين وذلك لوضع أقل عدد ممكن من الأجهزة في حالة حركة: إحدى التجربتين مع اللواظ المتحركة والأخرى مع المرايا

\* الحالة الآلى هي الأبسط: يستعمل الفيزيائيون قرصا يدور حول نفسه بوصفه لاقطا وعلى شريحة منه تأتي الفوتونات عبر الشباب بصورية. وتبدو الهيئة سابقة جدا مع مسافة 10 كيلومترات بين الجهازين وحيث تكون سرعة دوران القرص 10 آلاف دورة في الثانية: ففي مرجعه الخاص، يرى كل جهاز رأي المقتنع أنّه هو الأول في التقاط عنصره! خلافاً للتجربة التي قام بها سنة 1997 هوغو زسند (Hugo Zbinden) وفولغانغ تيل (Wolfgang) فقد كانت النتيجة مثقلة: ظاهرة التعقّد ظلت موجودة.

\* بقيت الحالة الثانية الأصعب: جعل المرايا تتحرك. ويروي نيكولا جيزين\* لقد فكرنا في البداية في استعمال مرايا ثقيلة، بيد أنّ فكرة عنّت بخلد هوغو زيندن تتمثل في استخدام الموجات الصوتية. لقد كانت فكرة ممتازة ذلك أنّ موجة صوتية في كأس تتفاعل مع الضوء مثل تفاعل مرآة شبه شفافة: نصف الفوتونات انعكس، في حين اخترق النصف الآخر. أكثر من ذلك، لما كانت سرعة الانتشار بالنسبة إلى هذه الموجات (9 آلاف كيلومتر في الساعة) فإن التجربة يمكن أن تتم داخل مبنى الجامعة... وأندريه ستيفانوف (Andre Stefanof) الذي يعدّ أطروحة ضمن فريق جينيت هوالذي سيضطلع بتلك التجربة، ولدعّم كل ذلك، أنجز الفيزيائيون تجربة أخرى بتقريب المرايا واللاقطات مكان إحصاءها، فلم تعد هناك هيئة\* سابقة جدا مقترحة بل هي هيئة متأخرة جدا. فكل موطون مفتتح عند اختياره أنّ شريكه قد اختار بعد الانعكاس أو الاختراق فهو من المفترض أن يتطابق مع شريكه؟ فكلاما ينتظر اختيار الآخر... ومن ثمة لا أحد يختار.

ولا اتصال ممكنا هنا بينهما إلّا إذا تخيلنا توصلا يمكن أن يتعالى عن الزمن ولكن في هذه الحالة لن يكون لنا شيء يمكن لنا تفسير ذلك به في هذه الحياة الدنيا.

## تجربة... ميتا فيزيقية:

هذه التجربة إذن هو معرفة ما إذا كان التعقّد يبقى موجودا حتّى عندما لا يكون لعناصر الوقت للاتصال ويؤكد أنطوان سواريز قائلا: "إذا كانت الميكانيكا الكوانطية قد توقعت ذلك، فإنه لا توجد تجربة تسمح بمعرفة ذلك. وإنّ الفكرة المسبقة القائلة إنّ السببية تنتمي دائما إلى الزمن، لمنقشة في ذهني انتقاشا بحيث أرى أنّه توجد أمامنا فرصة حقيقية لتخطئة الميكانيكا الكوانطية وذلك للمرة الأولى"

وفي ضرب من الاستشراف اقترح هذا الفيزيائي (سواريز) نظرية بديلة تدعى "الزمن / المتعدد" (multisimultaneite) تطابق الميكانيكا الكوانطية تضم المطابقة، إلا أنّها تراعي السببية "برميه في التعقّد (Intrication) وتتنبأ بزوال التوافقات عندما تكون هيئة الأجهزة (المستعملة في التجربة) هيئة لا تسمح بالاتصال في الزمن.

ولكن ما حصل كان هو العكس تماما! فقد أقنع أنطوان سواريز سنة 1992 مارسيل أدي (Marcel Odier) وهو مصرفي سويسري يهتم بالاستثمارات الميتافيزيقية للنظرية الكوانطية، أقنعه بتمويل تجربته ببلغ 450 ألف فرنك سويسري (حوالي 300 ألف يورو). إن طفق سواريز يبحث عن فريق في الفيزياء التجريبية، ففكر بشكل طبيعي على فريق البروفيسور جيزين الذي استقرّ في جنيف وتحصل على الرزم القياسي العالمي لمسافة إرسال الفوتونات المعقدة تلقاء مرايا شبه شفافة. ويتذكّر نيكولا جيزين: "لقد كنّا جميعا متحمسين لمبدأ التجربة وقرّرنا فوراً وضعها حيّز التطبيق. ومع ذلك فقد كانت المشاكل التقنية هائلة: فمع مسافة قصوى بـ 10 كيلومترات بين الأحداث المتوافقة، ينبغي أن ترسل الأجهزة بسرعة تساوي سرعة إقلاع طائرة لكي تكون في هيئة ملائمة



سكاراني (Valerio Sacarant) منظر فريق جينيف . إن التعقد لا يعاى أى ساعة ويواصل أنطوان سواريز قائلا : هذه النتيجة لها أهمية ثقافية كبرى. لقد بينت تجربة أسببه (Alain Aspect) لا - مكانية التعقد الكوانطي فالعناصر تتصرف كما لو أنه لا توجد مسافات فيما بينها. ولكن ذلك ليس سوى نصف الحقيقة؛ فتجربتنا التي قمنا بها تبين لارمانيك هذه الظاهرة، ثمّة تبعية بين الأحداث، ولكنها تبعية لا تطابق أى نظام زمني إن العالم الكوانطي لا يمكن أن يحدّد باعتماد الفاظ قبل وبعد ثمّة أشياء تقع لكن الزمن ذاته لا يمرّ.

إنها ليست تجربة فيزيائية تلك التي جرت في جينيف، بل هي أكثر من ذلك ، إنها تجربة ميتا فيزيقية في مدينة صناعة الساعات، توقف الزمن لحظة

ويذكر أنطوان سواريز : صباح الثاني والعشرين من شهر يونيو 2001 فشلت النتائج الأولى، ولقد اعتراني شعور من يشيع جنازة نفسه إلى مئاها الأخير .التعقد الكوانطي بقي موجودا وهو ما يشيت النظرية الكوانطية ويحض نظريتي في الزمان المتعدد (Multisimultanente). ولكن بعد ذلك بقليل، عندما فهمت أنّ هذا يحض السببية الزمنية، أحسست برضى عميق. أخيرا، لقد تجاوزت معنا الميكانيكا الكوانطية . ذلك أنه ينبغي حسم الأمر؛ فالسببية المكانية والزمانية ناجعة جدا لفهم عالمنا ولكنها مع ذلك لا يسعها أن تفسّر لماذا تسلك الفوطونات هذا السلوك تجاه المرايا، والحال أنها (أي الفوطونات) لم تتفق مسبقا على السلوك المستقبلي لها كما أنها لم تتبادل إشارات عند اتخاذها قرار الاختيار ويستخلص فالبيوسو

ARCHIVE



## الزمان .. من الفلسفة إلى الأدب

أحمد طالب\*

لا يمكن بحث الزمان بعددا عن الفلسفة وإدراجنا إلى الفكر اليوناني الفلسفي، نجد أقدم وأعلم فكر بشري، من حيث العمق، والتنظيم المنهجي. ونجد تلك الحصة أكثر حصونه إذ تمثل أهم المعاصر الفكرية الأساسية، التي من خلالها يتشكل أي أثر فلسفي. وتكمن أهمية مفهوم الزمان، في كونه محركا، لمختلف التيارات الفلسفية، على اختلاف عهودها. سبب ارتباطه بالإنسان، في تطوره المادي والمعنوي في الحضاري وفكري. ولعل أول فكرة ظهرت حول مفهوم الزمان هي مبدأ الحركة والتغير والتطور، لدى الفلاسفة الطبيعيين أمثال هيراقليطس<sup>(1)</sup> و"بومبيدس"، وغيرهما من الذين ربطوا الوجود بالزمان، بعد أن كان الوجود في فكرهم مرتبطا بالمكان فقط. والتغير في نظرهم، يشمل الوجود ومواده، التي تتركها الحواس، وهو الجانب الطبيعي، الذي انتقل منه "أفلاطون" إلى الجانب الميتافيزيقي تبعاً لعالم المثل، الذي يعتبره كنه الوجود الحقيقي، وجوهره الأولي الثابت، الذي ليس له ماض ولا مستقبل. لأنه أبدي حاضر، لا يمكن حصره، لأن الكون في نظره، ماهو إلا صورة من المثل باعتبار أنه "إذا كان العقل هو المسير، فإنه سيسير بكل شيء إلى الصورة المثلى، ويضع كل شيء أحسن موضع، وزعمت أن من يرغب من الناس، في استكشاف علة تولد أي شيء أو زواله أو وجوده، فعليه أن يرى كيف تكون الصورة المثلى لذلك الشيء، من حيث وجوده وسعيه وعمله، لذلك كان لزاماً على العرف، ألا يضع نصب عينيه إلا الحالة المثلى، بالنسبة إلى نفسه وإلى الناس" (1) فالأزلية جوهر الفلسفة الميتافيزيقية، التي تبحث في قضايا العلم الإلهي، والزمان عامل أساس في تحديد مدلولها، الذي يتعلق بالأبدية والقدم والخلود...إلخ.

ولعل أهم ما يلفت النظر في النص أفلاطون<sup>(2)</sup> هو عامل الولادة والروال. أي البداية والنهاية، وهي من أهم العناصر الرومانية التي أدخلها أفلاطون<sup>(2)</sup> لقد ابتعد أفلاطون<sup>(2)</sup> بسبب الميتافيزيقية الصرفة، عن تعليمه "أرسطو"، الذي يتحدد مفهومه للزمان، من خلال أبعاد الطبيعة، الحركة والتطور. إذ يرى وجوب الإلمام بها فيه الكفاية، بمختلف جوانب الحركة (المقدار والعدد والسرعة والإبطاء) لأن

### 1- دلالات الزمان في الفلسفة اليونانية:

الزمان في مفهومه العام، هو المادة المعنوية المجردة، التي تتشكل منها الحياة، فهو حيز كل فعل، ومجال كل تغير وحركة، وهو بالنسبة للإبداع الأدبي عامة، والقصصي خاصة، تحضير للجو النفسي، والاجتماعي والتاريخي، والإيديولوجي...إلخ، بالإضافة إلى إمكانية النظر، من خلاله إلى مختلف زوايا اتجاهات الكتاب، لمعرفة مدى تطور رؤيتهم، وأبعادها المعينة، ولعلنا لا نستطيع إدراك مفهوم الزمان الأدبي، دون أن نخرج على مفاهيمه الفلسفية المختلفة والمتنوعة، إذ

\* أستاذ محاضر بكلية الآداب، جامعة تلمسان، الجزائر



منها النفسي الذاتي والاجتماعي الموضوعي، والرياضي والوجودي، والصوفي المثالي. وقد أسهم الإشعاع الفكري الإسلامي، في بلورة جميع هذه المفاهيم، بما يتماشى مع العقيدة الدينية، لما لها من شأن في إحداث التوازن، بين الحياة الدنيا، والحياة الأخرى فهي "العصور الإسلامية اللاحقة، جمع مفهوم الزمان البعدين السابقين، الرؤية الميتافيزيقية، والخبرة اليومية، ثم أضاف إليهما دعامة ثالثة، مستمدة من القرآن الكريم والسنة النبوية. مؤداهما ضرورة التغلب على الآثار، التي يتركها الزمان في الإنسان، بواسطة العمل، الموازن بين الحياة الدنيا "بأزمتهما الثلاثة، الماضي والحاضر والمستقبل، وبين الحياة الأخرى، التي تعد المؤمن بزمن أبدي كله خلود وسعادة للمؤمن، وفيه كثير من الشقاء والتعاسة لغيره" (8).

وإذا ربطنا مفهوم الزمان، بالفكر الفلسفي لدى العلماء المسلمين، نجد موعلا من الفعق، عند "الكندي" و"الغاراسي" و"ابن سينا" و"الرازي" و"الغزالي" و"ابن رشد" وغيرهم، ممن ألغوا الاتجاهات الجدلية والفلسفية، بالدراسات الكثيرة المتعددة والمتنوعة، التي ما تزال تسهم في إثراء التراث الفكري الإنساني، تأثر "الكندي" بالمعركة الأفلاطونية (9)، مما جعله يتخذ النزعة الرياضية أساسا، لكل من يريد طلب الفلسفة وفهمها كما نهج المنهج الميتافيزيقي، في تفسيره للزمن، الذي هو: "علم هيئة الكل في الشكل والحركة بلزمان الحركة في كل واحد من أجزام العالم، التي لا يعرض فيها الكون والفساد" (10) والذي يؤخذ على "الكندي" اهتمامه المتزايد بالزمان الميتافيزيقي، دون الالتفات إلى الزمن النفسي الداخلي للإنسان، على خلاف من "أبي بكر الرازي" الطبيب، الذي فرق بين الأزمنة الخارجية والداخلية، بإبعاد الديمومة، عن الظواهر النفسية كاللذة والياس. وقد تدور فكرته الإكلينيكية، حول "ارتباط الزمان بالإنسان ارتباطا نفسيا وثيقا إلى أبعد حد" (11).

نبه "الغاراسي" إلى ما أغفله "الكندي" وغيره من صناعة التحليل، فتميز عن غيره بهضم وتبسيط فلسفة "أرسطو"، وما يتعلق منها بمفهوم الزمان، ومقدار الحركة، التي تستشفيها من نص فصل القول في الأحوال التي توحد به الحركات الدورية، وفي الطبعة المشتركة لها، إن يقول: "لأجسام السماوية كلها أيضا طبيعة مشتركة، وهي التي صارت تتحرك كلها بحركة الجسم الأول، منها حركة دورية

الجهل بالحركة وأنوعها، يؤدي حتما إلى الجهل بالطبيعة كلها" (3).

وتجلى حركات الكون على الخصوص، في حركات الكواكب، وهي مسألة تتدرج ضمن قضية الصيرورة، التي تعد الشااشة الكبيرة، التي يعرض عليها شريط الزمان بكل تفصيلاته وجزئياته (4). والحركة حسب "أرسطو"، ترتبط بالفعل لأن الفعل، صوت مركب، له دلالة ويدل على الزمن، وكما هو الحال في الاسم، فإن أي جزء منه لا معنى له في ذاته، فكلما "رجل" أو "أبيض" لا تتضمن دلالة "متى" الزمنية. أما كلمة "يمشي" أو "مشى" فتدل على معنى، بالإضافة إلى زمن، سواء كان مضارعا أو ماضيا (5) كما يقدم "أرسطو" "فرصة جيدة للنظر في مفهوم الزمان، وفهم علاقة الإنسان بمحيطه، وبنفسه وكيفية تعامله مع الطبيعة والكون، من خلال أهم العناصر المركبة لوجوده وهي الحركة والتغير والتطور، الجوانب الطبيعية، من الفلسفة اليونانية بصفة عامة.

ويرى "الإسكندر الأفروديسي" أن "الزمن الأزلي" لا تكون من الزمان شيئا، لأنها لا تهرم في الزمان، لأنها ليست فيه داخلية تحتها، وإنما تهرم الأشياء الواقعة تحت الزمان (6) وهو الفرق بين الجانب الميتافيزيقي الأزلي السرمدي، والجانب الفيزيقي

## 2. الزمان في منظور الفكر الإسلامي :

ورث المسلمون التراث الفكري اليوناني، من علم وفلسفة، ليجعلوا منه منهجا فلسفيا سليما، يقوم على المنطق، والبرهنة العقلية، التي تسمو بالفكر بعيدا، عن الخطابة والجدل العقيمين، بغية خدمة العقيدة الدينية الصحيحة. بأسلوب علمي توفيق، يجمع بين الفلسفة والدين، فقد كان الفكر اليوناني، عاملا رئيسا في صقل التفكير، إلى جانب العامل الديني المتمثل في القرآن الكريم، والسنة النبوية، وهو العامل الحاسم في صقل الروح، وإحداث التوازن الفكري فيه. يرى "ابن رشد" أنه من الواجب أن يتفق الدين والعلم، وعلى العلماء أن يجمعوا بين الحكمة والشريعة، وأن يعلموا من الشريعة ما يوافق الحكمة، حتى يكون علمهم في كل شيء موافقا للحكمة (7).

ظهرت عند الفلاسفة المسلمين، مفاهيم زمنية كثيرة،



في الحقيقة، غير وليد أرومانا وخبيلنا، فالبعد الزمني، تابع للحركة، فإنه امتداد للحركة" (16).

فقد سبق الفيلسوف الإسلامي "الغزالي" الفيلسوف الألماني "كانت" في تصور الزمان، على أساس أنه الخيال، الذي لا يستطيع أن يمنع نفسه، من تصور الزمان والمكان المفروضين عليه، كما أنه لا ينبغي للعقل المنطقي، أن يخضع لدواعي الخيال. ولذا فإن "الغزالي" شأنه شأن "كانت" وغيره من الفلاسفة والمفكرين في العصر الحديث، الذين يرون بأن الزمان والمكان شريطين لممارسة صفتنا التخيلية، أو ممارسة إدراكنا الحسي (17). لقد بين "الغزالي" الزمان والمكان، وترابط كنهيهما المندرج ضمن مسألة النشوء والتكون، وإن كان رافضا للمنطق اليوناني، بوصفه بشكل خطا على العقائد الإيمانية، لأنه مرتبط ارتباطا وثيقا بخصائص أهل اليونان، واتجاهاتهم ولغتهم، وفكرهم، ومنافعهم وتطلعاتهم...

إن الفلاسفة المسلمين، أدركوا هذا الخطر مما جعلهم يهتمون، إلى صوراتهم العربية الخاصة، التي فرضتها طبيعة اللغة العربية ذاتها (18)، وعزوها عمق وسمو للدين الإسلامي. ولذلك نجد العنصر اليوناني، يتجلى في مؤلفات "ابن رشد" دون أن ينسبه عقيدته الدينية، أو يطغى على طابعه الإسلامي. وعلى الرغم من ذلك، فإنه لم ينح من المتكلمين الذين لا يظهر مفهوم الزمان عندهم، بالشكل الذي نجده عند "الكندي" و"الفارابي" و"ابن سينا" و"ابن رشد" وقد تميز "ابن رشد" بجمعه بين الفلسفة والعلم والدين، في وقت واحد، كما تناول الجانب الفيزيقي العلمي، والميتافيزيقي الفلسفي، لمفهوم الزمان

وإن كان مفهومه، لا يختلف كثيرا، عن مفهوم "أرسطو"، في تحديد "الآن" الزمني، الذي تلمسه في هذا النص: "وَمَا مَا لم يدخل في الماضي، فدخل الحاضر، فلم يدخل في الماضي، إلا باشتراك الاسم، بل هو مع الماضي، ممتد إلى غير نهاية... وليس له كل، وإنما الكل لأجزائه... وذلك أن الزمان، إن لم... يوجد له مبدأ أول حادث في الماضي، لأن كل مبدأ حادث، هو حاضر... وكل حاضر قبله ماضٍ فإن... يوجد مسوقا للزمان والزمان مسوقا... له... فقد يلزم أن يكون غير متناه، ولا... يدخل منه في الوجود الماضي، إلا أجزأؤه، التي يحصرها الزمان، من طرفيه، كما لا يدخل في الوجود المتحرك، من الزمان إلا الآن" (19). ولعل مفهوم

في اليوم والليلة، وذلك أن هذه الحركة ليست لما تحت السماء الأولى قسرا، إذ كان لا يمكن أن يكون في السماء شيء يجري قسرا، وبينهما أيضا تباين في جوهرها من غير تضاد" (12) وقد لقب الفارابي "بفيلسوف العرب" و"بالمعلم الثاني" (13) لتمظه الفلسفة اليونانية الأرسطية، المنطق على العموم، والمنطق البرهاني على الخصوص

ظهر "ابن سينا" في نهاية القرن الرابع الهجري، وبداية القرن الخامس، جامعا بين علم الطب، والفلسفة وما يتفرع عنها من منطق ورياضيات وطبيعات والإلهيات الخ، فقد تأثر بأفكار "الفارابي" و"أرسطو"، حتى أنه أصبح يتشابه معهما، في كثير من الجوانب، مثل: مفهوم الأجسام الطبيعية التي تتشكل من المادة والصورة، أما الحركة والسكون والزمان والمكان والخلاء، فهي لواحق للحسم والصورة، سابقة في مرتبة الوجود على المادة، لأنها علة وجودها، وأن "الزمان متعلق بالحركة وهو عدد الحركة بحسب المتقدم والمتأخر، فلا وجود للزمان بدون الحركة، وهو كالحركة غير محدث بالزمن، بحيث لا يمكن الإتيان إلى ما قبل الزمان، وكذلك الحركة غير محدثة حدوثا رهيا بل حدوثا إبداعيا، وهو يعهد السبيل للتكامل" على قدم العالم" (14) وهذا المفهوم لا يختلف عن مفهوم "أرسطو"، الذي يقول بأن كل متحرك إنما يتحرك بفعل يخرجه من السكون إلى الحركة، أو من القرة إلى الفعل

لم يفت الفلاسفة المسلمين، إدراك أبعاد ومبادئ ومسلمات من المنطق، الذي يعبر بشكل ضمني، عن الروح اليونانية، على الرغم من الفائدة، التي قدمها لعومهم. فقد اختلف "الغزالي" مع "الكندي" و"الفارابي" و"ابن سينا"، كما أبدى رفضه القاطع لتصور العلة الأرسطية، في صورتها الميتافيزيقية والطبيعية. ولعل روح الغزالي الانتقادية، جعلته ينجح إلى "التحفظ بشأن المعرفة العقلية وإلى عدم التسليم إلا بما خاطب العقل، وحده دون تلك الاعتقادات الناجمة عن الأخيلة، والأوهام والفرضيات الميتافيزيقية، التي يظن أنها من العقل، وهي في الحقيقة إضافات خارجية ليس إلا" (15). فاعتماد "الغزالي" على الذوق الصوفي، والنور الباطني، أكثر من اعتماده على المنهج العقلي، لم ينف عنه تأثره بالفكر الفلسفي، في ميادين عديدة، وبخاصة هي موضوع الزمان، ورده على الفلاسفة فيه إذ يقول: "بأن ما تضعفه عقولنا، من معنى الزمان والمكان، إلى ما وراء حدود العالم، على هذا الوجه، ليس



في القرون الوسطى، بمعقولية خطية، يحكمها منطق السقوط والانحدار. والزمان حسب اعتقادهم غاؤه هو الله، وممثلة الكنيسة، بوصفها الأثر العدمي، والمخرب للزمان العدمي، ولا يجوز عليها تأثيره، فهي خالدة ثابتة، على خلاف من الحكومات السياسية، التي لها أعمال محددة، يجري عليها التحول، الذي يجري على كل الأشياء (24). فقد جنح هذا المنظور، إلى اعتبار كل ما يحدث في العالم كله، محددا برغبات السماء. إذ أن الله هو الذي يحرك الأشياء والذوات ويقرر لها تحولها، عبر سلسلة متعاقبة، ومتقطعة على شكل لحظات، لا تحدث الواحدة منها إلا إذا سمح بوجودها الله، الذي يتدخل بصورة مستمرة متواصلة ومباشرة في التاريخ، وفي أفعال البشر (25). وقد استمر هذا الاعتقاد طوال الحقبة الوسطى، وبخاصة القرن الثاني عشر، حيث ساد الجمود، والانحطاط الفكري والحضاري، وتم اعتقاد الجميع، بأن العالم، يسير في اتجاه انحداره، وأنهياره، إذ أن زمانهم هو : " شيفوخة العالم الذي بلغ من العمر أرذله، أي أنه آخر الزمان، غير أن ما لا ينبغي أن يغفل عنه هو أن إحساس المؤرخين، وعلماء اللاهوت المسيحيين، بأن زمانهم هو اللحظة الأخيرة، التي يعيشها العالم، ورافقه في ذات الوقت شعور، محوره الاعتقاد، بإزدهار حضارة الغرب، وتفوقها على حضارة الشرق" (26). فبعد أن تم التسليم، بأن الزمان يتجه اتجاهها مسبقا، وأن مستقبله هبة من الله، كما أن الذات البشرية، لا تنفصل عن الأشياء، بل تندرج ضمنها تحت قوة الله الحاضرة الكامنة فيها، والفاعلة لحركتها، والدافعة بها إلى غايتها، على الدوام. بدأ يتسرب في بعض أوساط مثقفي أوروبا، الوعي بضرورة الاهتمام بالمعرفة البشرية، باعتبارها امتدادا منتظما ومتطورا، ينتظم في مسار زمني خطي متواصل التقدم، والذي ساعد على هذا التوجه الجديد، تضائل الأثر العاطفية لللمحة الدينية، بالعودة إلى الثقافات الكلاسيكية القديمة، والعمل إلى المقارنة، والنقد والتصحيح، وهي الخطوة الأولى، والإحساس الأوكرى الظاهر، بقيمة المعالجة الناقدة، وبذلك حدثت العودة بالتاريخ، إلى صورته السابقة، مما ساعد على استعادة الزمان مكانته اللائقة، التي فقدها على أيدي رجال الدين بصفة عامة، و"أوغسطين" على وجه الخصوص، ولم يبق الزمان حكرًا على رجال الكنيسة وعلماء اللاهوت (27)

ولا غرو إذن، فقد أحدث القرن "السابع عشر" تعديلات جذرية، لمفهوم الزمان، بغضل أبحاث الفلاسفة، أمثال :

الآن "هو عنصر من أهم عناصر الزمان عنده، لأهميته ؛ بالإضافة إلى مبحثه عن الأزلية، التي لا يتم تناولها، إلا من خلال المنظور الميتافيزيقي، ما دام هذا المنظور، هو جوهر الفلسفة، التي تقوم على العلم الإلهي، (20) باعتبارها امتدادا للجانب الفيزيقي.

ذهب "ابن رشد" مذهب "أرسطو"، في أن الفاعل أي العلة، هي التي تخرج الأشياء من السكون، إلى الحركة، كما تناول الجانب الميتافيزيقي، الذي يراه عبارة عن حركة أزلية مستديرة، وكما أن النقطة هي التي تفصل الخط، وتحدده، وبها يكون المتصل ذا أجزاء، كذلك الآن، هو الذي يفصل ويحدد، ولولاه لم يكن هنالك متقدم. ولا متأخر أصلا ولا عدم" (21). وقد نجد هذا المفهوم يندرج ضمن سلسلة، من المفاهيم الأرسطية، التي تتكرر بشكل مشابه عند الفلاسفة أمثال "الكندي" و"الفارابي" و"أبي سينا" و"ابن رشد" وغيرهم ممن تأثروا بالمذهب الأرسطي. لم يقتصر "ابن رشد" على ما يربط الزمان، بالطبيعيات من حركة، وتغير ومكان... الخ، ولم يقف عند حد الزمان البشري المعيش، المتجلي في كل مناحي الحياة، وقضايتها، وفي الحصول المنظمة لبعض مظاهر الحياة الاجتماعية والإقتصادية فحسب، بل اهتم اهتماما خاصا بالزمن النفسي (22). كما لهذا العامل الداخلي، من أهمية بالغة، في توجيه سلوك الفرد البشري، أو في فهمه، وتحليله وتفسير أسباب استقامته أو خله. وينتمي هذا الزمان إلى الزمان الشخصي الفردي، الذي يقابله الزمان الاجتماعي العام، الذي عن طريقه تتفاعل يوميا مع الحياة.

ولعل اهتمام "ابن رشد" بدلالات الزمان، يكمن في قيمة شعوره بمدى التغير، والتطور لمفاهيمه، بحسب ما تدركه انشعوب منه. أو ما تملكه من توفيقات ممكنة له، كما أن اعتماده على النص الشرعي، والبرهان في آن واحد، جعله يسن سنة النزعة التجديدية، في الفكر الديني، مما أثر في كثير من المفكرين الإسلاميين أمثال : "ابن خلدون" و"محمد عبده" و"محمد إقبال" وغيرهم كما أثر في المفكرين الغربيين، مثل "توماس الأكويني" و"الرشديين اللاتينيين". (23) وكل من وفق بين الفلسفة والشريعة

### 3. تطور مفهوم الزمان في الفكر الأوروبي :

ارتبط مفهوم الزمان في تصور رجال الدين، في أوروبا،



النقدية، المنبثقة من صميم الاهتمام بمفاهيم إدراكية حسية، منبثقة من معطيات فكرية، مثالية، فالزمان لديه، مزيج عجيب يتمثل في حركة دائمة التواصل، تميزه سهولة ليس لها مدى، فهو لا يتحدد بلحظات منفصلة، كما أنه لا عمل لعقارب الساعة فيه، فهو زمان نفسي، ينطلق المرء من خلاله داخل الشيء، عن طريق البصيرة والحس، والحياة حسب اعتقاده هي عملية: مستمرة تطرد بلا توقف، عملية لا تتجزأ، يتربع عليها بناء ملموس، خلال فترة الحياة القصيرة، التي تسنح له (31).

كان لمفهوم "برجسون" الفضل، في إعطاء الزمان أبعادا ثوية، تمثلت في تعميق الإحساس بالبعد النفسي، الذي يرتكز في الحاضر، وقد يطلق على هذا الزمان الذي "هو مجال الشعور، والذي يتميز بالاتصال، والتداخل المستمرين، اسم الديمومة، الذي يرى أننا نقسمها، وأنها نقسمها إلى أجزاء متعاقبة، تتعاقب معها حالاتنا الشعورية، متميزة بعضها عن بعض (32). أكر "برجسون" الإيهام بالحقيقة السطحية، وافر بوجود نهر من البواعث والمحفكات والدوافع اللامعقولة، حتى أصبح الزمان عنده، يهجر عن الماضي والحاضر، داخل "أنية" واحدة مركزة، مما جعل هذه النظرية تنسجم تماما مع تجربة الإبداع الأدبي، لما يشير إليه من نسبة طبيعة التجربة الإنسانية، مثل القصة، التي هي عبارة عن خليط من الماضي والحاضر، ولا تستطيع الساعة ضبطها ولكن الفن، يستطيع أن يحكسها، فالفن هو الذي يستطيع أن "يجمد" الزمان في الأنية ويوقف سيولته، ويحتويه بماضيه وحاضره في إطار متماusk (33). وانطلاقا من هذه الرؤية، يمكننا أن نستخلص، مدى إدراك "برجسون" لعملية تثبيت إدراكنا الحسي للحقيقة المتحركة، بتجميد الخطوط الخارجية، التي تجدد الأشياء الملموسة، فالإدراك الحسي، معناه تجميد الحركة (34).

تعلم "مارسيل بروست" الكثير من محاضرات "برجسون" وبخاصة عن الزمان والذاكرة، التي يسميها هذا الأخير "حسنا المباشر بالماضي" كما استفاد "بروست" من المكتشفات الجديدة، في علم النفس، وما يتعلق بأهمية اللاوعي، بالنسبة للإنسان، فأدرك أن مفعول الزمان، في الناس، لم يحظ بعد بتعبير حقيقي على الرغم من أنه أقوى الأمور فعلا في حياتهم، مما جعله يؤلف رواية طويلة معقدة اختار لها هذا العنوان: "بحثا عن الزمان

"ديكارت" و"هيجل" و"برجسون" و"سارتر" و"كامو" وغيرهم... من الذين جنحوا، نحو إيجاد تفسير عقلاني، للظواهر الزمانية الطبيعية، والاجتماعية وتطورها تطورا منتظما، وكانت غايتهم، في ذلك هي خلق حركة إنسانية، متمسكة بالثقة في المستقبل، والتي من شأنها رفع لواء النهضة، والبعث الحضاري، والتقاؤل بالتجديد، والتحديث، والإبداع إذ شعروا بأن الزمان هو الذي يخضعه الإنسان لإرادته، حتى يتسع لكل مطامح ذاته، ومجتمعته، لأن الزمان الطبيعي المعطى وحده، لا يكفي لتشكيل الواقع الحضاري وتاريخه.

وانطلاقا من هذه المعطيات، نجد الزمان على العموم، يمثل زاوية نظر جديدة، في فلسفة "ديكارت" المتمسكة بالشعورية والدقة، في أن واحد، إذ عمد إلى الربط، بين عملية التفكير، وعنصر الزمان، من خلال منطقيين، أولهما هو تحقيق الفكر، من خلال الأزل المطلق، وثانيهما هو كور موضوع التفكير شيئا موجودا، له بداية ونهاية واستمراره موهون باستمرار عملية التفكير ذاتها، ولعل هذا التصور الفلسفي بأن لا تعادي للأشياء، إلا بقدر تعادي التفكير بمبانيه، في حدود مفهوم الحاضر، المتقطع المركب من لحظات

ولكنه لا يقر مبدأ الاستمرار إقرارا نهائيا، على أن ذلك يمنع من الانتهاء إلى ما فيه من فضل الاعتراف للإنسان باستقلاله عن الأشياء، حتى يقوى على إدراكها، والفعل فيها بواسطة التفكير (38).

وضمن إطار نظرية التقدم، برزت الفلسفة الألمانية، وبخاصة فلسفة "هيجل"، التي كان لها شأن كبير، في رصد مراحل تطور الوعي، وظهوره، من خلال مساهماتها لمراسل التاريخ، بوصفه محكما بالعقل، ولعل هذا المنهج "يجد سياقه ومسوغه، في فلسفة غائية، للتاريخ، تنساق وراء اكتشافات نشاطه التركيبي، استنادا إلى وجهة نظر، عن مساره ككل، تربط الأحداث برباط واحد، وتعييب اللثام عن خيط خفي، يثوي خلف كل الصور والأحداث (39). تأثر "هيجل" بروح الثورة الفرنسية، التي زادت من حماسه، مما جعله يفكر في قيم جديدة، من شأنها إصلاح وتغيير معالم الحياة الأوروبية، وبعث الروح فيها من جديد، وقد وجد في الفلسفة، من إصلاح ما لم يجده في الدين، وبخاصة التعبير عن معنى حياة الإنسان، ووجوده ومصيره ومعنى حقيقته، ودوره في التاريخ (30)

يتميز عامل الزمان عند "برجسون" بالفلسفة التحليلية



التطور الزمني، من خلال الخصائص الإنسانية، التي تتميز سماتها الذاتية بعمليات التطور الاجتماعي والفكري، لأن هنالك أحوالاً وأحداث تتغير يوماً بعد يوم، بصفة دائمة مع مسار الزمان. يحرص الواقعيون على تسجيل أحداث تاريخية وقعت في حقبة زمنية معينة معروفة، بمنتهى الدقة، إلا أن معظم القصص، التي تتمتع بالتجربة الفنية العالية، لا تعبا بالعامل التاريخي في حد ذاته. وبصفة دقيقة، بقدر ما تهتم بالجوانب الإنسانية العامة، التي يمكنها أن تحدث في أي زمان ومكان، وقد يعد التشكيل الزمني أو الصورة الزمانية كل ما يتصل بالإطار الموسيقي للعمل الأدبي، والبناء الموسيقي للعمل الأدبي، هو الصورة الحسية له<sup>(39)</sup>.

وفي مقابل الزمان الواقعي الخارجي، نجد الزمان النفسي الداخلي، الذي يمثله "المونولوج"، وتيار الوعي المستخدم في الإبداع الحكائي " بصفة تقديم المحتوى النفسي للشخصية، والعمليات النفسية لديها، دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي، في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للاندفاعات الواعية، قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود<sup>(40)</sup> ويدخل هذا النمط الزمني، في عدم الاكتراث بالربط المنطقي، واللامعقول للإنسان، الذي يعجز العقل - أحياناً - أن يعالج تصرفاته وتداعياتها.

لجأ كتاب مختلف الأشكال الحكائية، إلى استغلال عدة أساليب فنية حديثة، لإبراز قدرتهم الفنية، ومن بين هذه الأساليب، عناصر الاختزال الزمني، وأسلوب الارتداد والإبطاء، والاستباق... وكلها مأخوذة من لغة السينما، لتلبي بأغراض عنصر الزمان، ولعل أسلوب " الارتداد" المعروف باسم "فلاش باك" هو أكثر الأساليب شيوعاً، حيث يتم بواسطته، التفاعل بين الحاضر والماضي، فتتصور المسافات الزمنية، في إيقاع واحد وفي الواقع لقد أصبحت رهافة الإحساس بالزمان، عند القاص "تمو" وتتطور، مما ساعده على مزج هويته، بين اللحظة الأنية وبين الزمن الماضي، ليجعل من ذلك المزيج، ممّا طاعياً على كل ما عده، ومما أكد الاعتقاد السائد حول تأثير الزمن، في الأشياء تأثيراً درامياً...<sup>(41)</sup>.

تلازم أسلوب الارتداد مع القصة، إذ أصبح يعني القاص من السرد العمل، والاستطراد، كما أتاح له، إمكانية

المغفود، ضمنها مفهومه حول الزمان، والأحداث العارضة التي تترك أثراً في حياة الناس، إذ تغير مساراتهم تغييراً ملموساً. وتبقى الذكريات وحدها، هي التي تحمل طابع الأصالة والصدق، تعيد لنا الأشياء، بالقدر اللازم، ومعيار دقيق، يجمع بين الذاكرة، والنسيان، ثم لأنها أخيراً، إذ تجعلنا نمر، مرة أخرى بالإحساس نفسه، في أي أوضاع مغايرة تماماً، تحرر هذا الإحساس، من كل ما علق به بصورة طارئة، وتعطينا جوهرة، غير المرتبط بزمان، ذلك الجوهرة الذي لا يفصح عنه غير جمال الأسلوب<sup>(35)</sup>، ومن الملاحظ أن "بروست"، عمق الإحساس بالزمن/ الذكري، وهو الزمان النفسي، الذي أثبت علم النفس الحديث، كيفية حفظه في مستوى الذاكرة الواعية، أو مستوى اللاوعي

ولعل أهمية البحث، في عامل آلية الزمان، هي الفكرة المميزة لهذا العصر، فاهم الحركات العلمية والفكرية والفلسفية والفنية، اتخذت من هذه الفكرة محورها لها، إذ أصبح الزمان هو : موضوع نظريات "أنشيطين" وهو مدار بحث "برجسون" و" هيندر"، كما هو غايير، في "بروست" و"جويس" و"مان" و" فرجينيا وولف"، و"ولكن" و"سارتر". إنه القاسم المشترك الذي يجمع بين مثلي حضارة هذا القرن<sup>(36)</sup> وفيما يرى "فاستون باشلار" في هذا الحقل أنه : حتى نترك جيد الزمان المنفتح أمامنا، يلزمانا نعيش وعود المستقبل، بالفكر، ولا بد من إحلال قولر مضطط الحياة، محل الشعور الغامض جداً، والصيل بماهو معاش. فالمرء يشعر بالوقت بقدر عدد المشايخ<sup>(37)</sup>.

#### 4. بناء الزمان في الإبداع القصصي :

ولعل إشكالية الإبداع القصصي - عامة - هي إشكالية زمنية في الجوهرة إذ يعد الزمان شرياناً نابضاً، من شرايين القصة، فهو الذي يعطي للسرد صفته القصصية، بفضل العلاقة الجوهرية القائمة بينهما، والعميقة أساساً على نظام دقيق، يومي بالتتابع الزمني للوحدات الحكائية، إذ يتمتع بأهمية كبيرة، في تحضير الجو النفسي العام، لاستيعاب ظروف القصة، وأبعاد شخصياتها. وقد لا يتكسب عنصر الزمان قيمته الجمالية، إلا حين يدخل حيز التطبيق، بواسطة ممارسة الفنان العملية، فالتفان والأدب - كلاهما يواجه الزمن حين يريد التعبير عنه، أو حين يريد التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه<sup>(38)</sup> إذ تبدو حركة



مستقبلية جديدة. وإن كان استخدام أسلوب الاستباق الزماني، يمثل رغبة الكاتب في تحقيق بعض الغايات الجمالية. ويعد أسلوب "الإبطاء"، من أساليب التشويق، في القصص البوليسية، إذ يركز فيه القاص، على إبطاء كشف الجريمة، قصد إثارة حب الاستطلاع الغريزي لدى القارئ، إذ يسعى في ذلك، إلى تأجيل الإعلان عن نتيجة الحدث، بصفة متعددة، من أجل إعداد نفسية القارئ، لتقبل هذه النتيجة في النهاية

تفسير نتائج الزمن الماضي، المستعاد في ضوء الحاضر. ويرى - آلان روب جوييه - أن "الغيلم الرواية يلتقيان اليوم، في بناء اللحظات والفواصل والمتواليات الزمنية، وهي كلها أزمّة لا ترتبط إطلاقاً، ولا تشابه أزمّة الساعة" (42). كما استخدم "الاستباق" أي "لاحقة"، لتوقع ما سيحدث في المستقبل، ولا يهم الكاتب الزمان في حد ذاته، بقدر ما تهمة دلالاته الذاتية والإجماعية، التي تخرج بنا من دائرة التصور السكوني للزمان، إلى آفاق

## البحوث :

1. أفلاطون "معارف أفلاطون" ترجمة ركي سمح محمدر. مطبعة لجنة تاليف والترجمة، القاهرة 1967، ص 23
2. ابن عبد الرزاق قسوم "مفهوم الزمان في فلسفة أبي يوسف" بحث المؤسسة التونسية للدراسات والبحوث، ص 33
3. عبد الرزاق قسوم "مشكلة الزمان في فلسفة ابن رشد" بوعصب أبو سفيان، ص 105، ص 100
4. عبد الرزاق قسوم "مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد" ص 7
5. أرسطو "فن الشعر" دار الشروق، بيروت، 971
6. عبد الرحمان بدوي "شروح على أرسطو" دار الشروق بيروت، 1971، ص 23
7. ابن رشد "فصل المقال" تقديم أبو عمرو الشيخ وطلوب البدوي، الشركة الوطنية، الجزائر، 1982، ص 12،
8. بشير بويجرة محمد الزم في الرواية الحداثيّة" رسالة دكتوراه، جامعة عين شمس، القاهرة، 1991، ص 12، 13
9. امتنقت المدرسة الأفلاطونية (التي نفسو العالم تفسيراً رياضياً، ومن تلامذتها إقليدس وبطليموس، والمدرسة المشائية التي تفصده طبيعياً، من تلامذتها الإسكندر الإفروديسي وبامسطوبوس) عن طريق الإسكندرية إلى المشرق حيث وجدت المناخ الفكري اللائق. إذ امتزج المنطق البواسي بالأسلوب الفكري العربي الإسلامي
10. حسام محي الدين الألبوسي "فلسفة الكندي" و آراء القدامى والمحدثين فيه، دار المطبعة، بيروت، 1985، ص 20
11. عبد الرزاق قسوم "مفهوم الزمان في فلسفة أبي الوليد ابن رشد" ص 9
12. الغارابي "المنعقدة الفاضلة" ومختارات من كتاب الملة" منشورات الأنيس، الجزائر، 1987، ص 64
13. المصدر نفسه ص 8
14. محمد كامل الحر "ابن سينا" حياته وأثاره وفلسفته، دار الكتب العلمية، بيروت، 1991، ص 63
15. عبد الحميد خطاب "الغالي بين الدين والفلسفة" المؤسسة الوطنية، الجزائر، 1986، ص 333
16. المصدر نفسه، 525
17. المصدر نفسه، 525-526
18. المصدر نفسه، 460
19. أبو الوليد محمد ابن رشد "تهافت التهافت" تحقيق سليمان ديسا، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1980، ص 219، 218
20. المصدر نفسه، 219، 228
21. عبد الرزاق قسوم "فلسفة الزمان في فلسفة أبي الوليد ابن رشد" ص 289
22. المصدر نفسه، 180
23. أبو عمرو الشيخ "فصل المقال" ص 21



24. سالم يفوت: الرمز التاريخي - من التاريخ الكلي إلى التواريخ القطعية - دار المثلثة، بيروت، 1991، ص 11
25. المصدر نفسه، ص 13
26. المصدر نفسه، ص 12
27. المصدر نفسه، ص 13-14
28. عبد الصمد رايد - مفهوم الرمز ودلالته - في الرواية العربية المعاصرة - الدار العربية، تونس، 1988، ص 14
29. سالم يفوت - المرجع السابق - ص 9
30. أميرة حلمي مطر - في فلسفة الجمال - من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة، القاهرة، 1974، ص 150
31. فريون هول - موجز تاريخ البعد الأدبي - ترجمة - محمود شكوي مصطفى، دار المجاح، بيروت، 1971، ص 160
32. مصطفى غالب - برجسون - دار مكتبة الهلال، بيروت، ط 2، 1982، ص 95
33. محمود مه محمود - القصص في الأدب الانجليزي - دار القومعة للطباعة - القاهرة 1996، ص 161
34. جان بولتييه - بحث في علم الجمال - ترجمة - بور عبد - مطبعة - دار النهضة - بيروت - ص 926
35. مرسيل بروست - بحثا عن الزمن المعقول - ترجمة - ليداعية - ترجمة - سعد حليم - منشع بيروت - ص 90
36. سمير الحاج شاهين - لحظة أدبية - دراسة الرمز في نصوص العشويين - المؤسسة العربية - بيروت 1998، ص 63-64
37. غاستون باشلار - جدلية الرمز - ترجمة - خليل حليل - منشع - بيروت - الجامعة اللبنانية - بيروت 1982، ص 64
38. عز الدين إسماعيل - الفن والإنسان - دار الثقافة، بيروت، 1974، ص 177
39. شايف عكاشة - مقدمة في نظرية الأدب - ص 1 - في - مطبعة - مطبعة - بيروت 1971، ص 9
40. دوبروت همفري - تيار الوعي في الرواية الحديثة - ترجمة - محمود الواسعي - دار المعارف - القاهرة 1975، ص 44
41. بشير بويصرة محمد - الزمن في الرواية الجزائرية - ص 71
42. آلان روب جرييه - نحو رواية جديدة - ص 134
43. Roland Barthes "analyse structurale du recit"
44. عبد الملك مرتاض - ألف ليلة وليلة - دار شؤون الثقافة العامة، 1989، 181.
45. م - فورستر - الزمان القصص - ص 53



## لعبة الزمن، زمن الجح: متى نحن؟

### مصدق الجليدي\*

استكت الفكر القومي عن الكلام المباح  
وظل ينتظر قدوم الصبح  
من هناك، من حيث تخرج تلك الكائنات  
البشرية سباعية الأرواح  
بعد أن لسا وأزبد وأعياء الصباح  
أعبله حتى اليأس، حتى البجاح.  
احم الزمان نظري فحاة وترتمم في المكان . المكان الذي يعاني كل يوم  
ويتعجز دما ليصير زمانا، تاريخا جديدا وأعدا. صدقت نبوءة الشهيد...

\*\*\*

ماذا حصل دائما؟  
لا شيء جديد على الإطلاق سوى أن مسروح العمليات ينقل تباعا على عجلات  
حديدية ثقيلة من مكان إلى آخر  
وقاحة الطاغية في كل مرة تفلح في امتطاء معتقدات وأوهام البشر، ينكل بهم  
في جوار احتفالي وطقوسي صارم .  
كلهم ذلك، في الزمن الفرعوني، تشيد الأهرامات الثقيلة، فيكي من أجل من  
استحق منهم قرانسوا فانون وصديقه الشهيد علي شريعتي وكلهم ذلك الفتنة  
الكبرى وما بعدها خبو مثالهم الأخلاقي الاسمي المتوهج من نور النبوة الأخيرة  
وملكا جبريا فعضوضا دهورا ودهورا  
ولما صدقوا من ادعى القضاء على التناقضات الاجتماعية والصراعات  
الطبقية في أوروبا الشرقية كلهم ذلك أنظمة شمولية وعسما لا مثيل له إلا لدى  
العرب.

وهنا، هناك على ضفاف دجلة والفرات حلم أبناء العربية بحضارة عربية

### ماذا أصاب الوعي القومي؟

لماذا كف وعينا القومي عن الوعي  
بذاته وبما يجري حوله؟ أم أن  
وعي الذات ليس من مهام من  
غلبت عليه الإرادية؟  
هل خضع هذا الوعي أخيرا إلى  
قاعدة عمل الفكر الفلسفي؟  
أي، المجيء المتأخر، كطائر  
المينارفا وفق التشبيه الهيفلي؟  
فأضحى يترقب يوما بعد يوم  
ويحصى يوما بيوم ما تقوم به  
المقاومة على أرض المعركة؟



واليوم كذلك، يحاول "المؤرخون الجدد" في "إسرائيل" تصحيح الزمن الإسرائيلي بعد أن عميت "بصيرتها" وتحاول مئات الآلاف من طلائع القوى التقدمية ومؤسسات المجتمع المدني في بريطانيا وفي أستراليا منع أوروبا وثلك القارة أن تخطئ في مواعيدها مع التكوخ.

أمريكا اليوم تضرب أكبر مثال على مخالفة المواعيد التاريخية باستراتيجيتها الجديدة المتمثلة في الحرب الوقائية.

لا أثر للغاتيكان ولا لنظمه المؤتمر الإسلامي ولا لمجموعة عدم الانحياز ولا للاتحاد الإفريقي على مجرى الأحداث اليوم. لسبب بسيط لكونها تعمل كلها خارج منظومة الزمن الأرضي. قد تكون تعمل ضمن منظومة الزمن السماوي 'من يذري أربعة'

**الزمن على الأرض = قوة + فهم + إرادة + فعل.**

الذي ينقص منظومات الحركة لدى المعارضين لأمريكا للديمقراطية هو بعض من هذه الشروط

● هذا يتعلق بأوروبا اليوم وإسرائيل هو الفهم وإرادة الفهم. الفهم الذي أخذت مكانه الإيديولوجيا الاستعمارية المقيتة وجسع رأس المال

● بن لادن ينقصه بعض الفهم كذلك

● أوروبا تنقصها الإرادة وبالتالي الفعل

● الغاتيكان تنقصه القوة وبالتالي الفعل المعاكس

● والعرب ينقصهم كل شيء ... ولا مانع من البدء . لأن.

الوعي القومي لم يعد يفهم، بل لم يكن يعرف أنه لا يفهم، لا الآن ولا سابقا.

وحدها انتفاضة الأرض المحتلة تستنفذ زمنا أرضيا بمقاييس تناسب الحصار المضروب عليها من الجيران العرب ومن إسرائيل طعنا

المقاومة العراقية وعت الدرس الفلسطيني.

في هذه المنطقة من العالم نعيش زمنا تاريخيا أرضيا زائد قيمة سامية الإنسان . إذن لا يتعلق الأمر هنا بزم أرضي حقيقي نجس بل بزم كوني

عدلوا ساعاتكم أيها الأحرار

جديدة، حضارة ظن أن تباشيرها ظهرت مع ظهور مئات من العلماء ... بعد أن ظل السد العالي مجرد حل تقني لمشكلة المياه في مصر، أمثلته ما زالت مشكوكا فيها، ولم يكن فاتحة حضارة عربية جديدة مزدهرة كما كان ينظن.

أقول، أحلام البشر، في مصر القديمة والجديدة على السواء وفي الجزيرة العربية وفي أوروبا الشرقية وعلى ضفاف دجلة والفرات عانت تارة من تقدمها على الزمن وتارة من تأخرها عنه. الزمن الفعال.

هكذا مصير الفن المتفجر من الروح كذلك معاناة في قلب الزمن الأرضي الضيق الذي لا يتسع لا للأحلام ولا للإبداع. الأسطورة واليونان والإيديولوجيا المستحيلة كلها تخطئ الزمن الأرضي

في مصر الفرعونية خالف هارون أخاه موسى وتقدم على المعاهد الذي عينه الرب لبني إسرائيل، بصنع العجل الذهبي، فكانت الفتنة المعروفة والحكم الإلهي عليهم يقتل أنفسهم.

وفي جزيرة العرب المسلمين خالف معاوية بهنق الأمة وأحيا وثن القبيلة واستمد شرعية ضليعة للقاعدة الجديدة، قاعدة الشورى، من رؤيا زعم أنه رآها، ثم ملك رقاب الناس بالسيف وعقولهم بعقيدة الحمر وكانت الفتنة الكبرى في تاريخ الأمة وكانت شهادة الحسين أصاب معاوية زمنا أرضيا ولكنه زمن قديم مختلف. أحيا عصبية منتنة واستغل الإمكانيات الروحية الساذجة للأمة والإمكانات المادية التي تراكت بتضحياتها ووثبتها المفاجئة

وفي روسيا البلشفية أسرع لينين ثم ستالين بإرساء قواعد نظام قيل إنه اشتراكي، وذلك قيل أن يثبت النظام الرأسمالي أو لا يثبت تناقضا جذريا داخليا ... وكان الذي حصل .

وفي مصر مرة أخرى، مصر التي أرادت "قبل الأوان" أن تلتقي بإسرائيل في البحر - أصيب الحلم العربي في كبد نرجسيته.

وحده الفكر البراغماتي يحرص على دقة مواعيده.

حدث ذلك مثلا مع أمريكا بين الحروبين وزمن الحرب الباردة ومع إسرائيل كامب دايفد ومع أوروبا حوب الخليج الثالثة (ما عدا بريطانيا وإسبانيا وإيطاليا).



### هل نقفدي بفالبنا: اللبيريّة؟

هل نلثفت إلى أنفسنا، إلى منحدونا الاجتماعي البائس وتنصرف للعمل لصالح أكبر طبقة، طبقتنا المسحوقة . الماركسيّة العربيّة؟

هل نبحث عن هويتنا من جديد : السلفيّة؟

ليس لدينا خيار. كلّ الخيارات استوتت. الاستعمار يبق على الأبواب. بل خلعها. حروب التحرير أولا. بناء الدولة الوطنيّة بعد ذلك، ولكن وفق أي نموذج؟

ليس لدينا خيار مرة أخرى. الديمقراطية تقبل على ظهر دبابة. أينما عمل "أينا وطني" اختلطت الأوراق.

تويدون رؤيا صافية. صوبوا نظركم إلى هناك، إلى هنا... إلى فلسطين، إلى فلسطين الثانية كذلك عدلوا رؤيتكم أيها الأحرار، تذكروا الزمان الكوني.

\*\*\*

الزمن ليس له من مرصد عمر الخيام يدخل حجرة كوارتز فينهل بفاهظا الداخلي ثم وبما يشبه الطفرة يشكّل ملامح عصر الديجيتال ويهمس في أذن أول صاحب نوبل فيزياء عربي بأنه بإمكانه القيام بتقده الذاتي، التراجع لبعض أجزاء من الثانية إنها المعجزة!

الزمن نفسه هذا الزمن الذي لا يقهر، الذي يمضي قدما ولا يلوي على شيء يتوقف ثم يتراجع بصنع لحظات إلكترونية إلى الوراء.

هل بقي من معجزة؟

لا. لا شيء. لا حتمية بعد اليوم. لا نهائي بعد اليوم. لا "مقدس" بعد اليوم... الحداثة حدث فعلا. فيزيائيا، عينا يال لهذا الذهن البليد لا يولكب حتى وعي المادة.

الطفيان نحت من أقل من مادة، من وهم نحت. من فكر بداي. أسطوري. لكن الأسطورة أخضعت شعوبا وأمما، عادت حجارة لتقوى حتى على حماية نفسها

يا لتلاعب هذا الزمان السأخر ويا لروعته ينتقل من فضاء وعي إلى آخر. من ساحة الفردوس إلى ساحة من ساحات لنذن بعيد ترتيب الأوراق التي خلطتها الإرادات المستندة إلى أسطورة الديجيتال بإرادات نحت من الوعي الفاضح الهائك لاستار الشعوذة الاستعماريّة

\*\*\*

انجز عرب القرون السبع الأولى زمنا متخارجا: تفجّر من طاقة روحية لا مثيل لها ظلّ يكابد اللامعقول ربحا من الزمن، طبقات كثيفة من الجهل بالطبيعة وبالكون والإنسان ثم جرب أول لقاء له مع العقل، العقل المشتغل على هذا النصّ الغويد والمنشغل به، المتجاوز معه، المتأسس عليه تارة، المؤسس له تارة أخرى، كأنه يريد أن يجرب إمكاناته التأويلية والتبريرية والتفسيرية والبنائية، فكانت بداية التخرج ولكنه تخرج ضمن أفق متعال يمثل تجارب "الآن" هنا يجعلها آيات/ نماذج، وضعيات / مشكلات

تلا ذلك أولى محاولات صوغ الزمان المتمكّن بالمكان وتمّ نسجه بأشعة الضوء العنسية من نماذج ابن الهيثم البصوية الرياضيّة الذي طوّر عمل القوي وابن سهل وهو واحد من الزمّة التي كانت تضمّ كمال الدين الفارسي والبيريوني وعمو الخيام والكرخي والطوسي وابن الشاطر، مع تباعد في الزمان.

تحولت الطاقة الروحية نحو النظر في العالم وفي الطبيعة ولكن لدى عدد محدود من العلماء وبني العامة يغدّون روحا ساذجة ويتغذّون من أوام وأحلام يتلهون ويلهون بالغريب والعجيب من الأخبار والخرافات التي غزت حتى كتب التفسير نفسها لدى ابن كثير وفخر الدين الرازي والطبري... الخ.

أول من أمسك بعقله زمنا حقيقا كان في الآن نفسه فيلسوفا ومؤرخا وعالما إنسانيا واجتماعيا: عبد الرحمان بن خلدون الذي ختم القرون السبع الأولى وافتتح الثانية سبعة قرون من الجهل وانكفاء العقل . العقل ظلّ يستمني ذاته بشروح وشروح على الشروح، ويمتني أصحابه بزم سمردي زمن غروب طويل، وحدهم أصحاب القصور يشعلون قناديل تنسيم وحشة الظلام الذي يكتنف الحضارة ويتلهون بالجواروي والخمر.

\*\*\*

24 آذار 1924 : سقوط الخلافة العثمانية . سقوط نظام الخلافة

إلى أين نسير؟ هل نقضي آثار أتاتورك : العلمانية؟

هل يؤسس زمنا عربيا خالصا، القوميّة العربيّة؟







## نظرية المسرح الملحمي عند الناقد والفيلسوف والتر بنيامين

عبد الحليم المسعودي

المسرحي العربي ينظر للأدوات التحليلية التي توفرها هذه النظرية نفسها، فكل نظرية للدراسة يمكن قراءته لبراشت وتفاعلاً مع هذه الإشكالية النظرية سعياً إلى العودة إلى الجذور الأولى للنظرية الملحمية كما تم الانتباه إليها في سياقها الألماني من خلال تفكير الناقد والفيلسوف الألماني والتر بن يامين.

فيله هي الكليات المعقدة والمحاكية والمحاكية لنشاط المسرحي الألماني برتولت براشت مثل متشبهه لواسج في روما وفي بقية الأوساط المسرحية في العالم، خاصة بعد أن تم اكتشافه في العاصمة باريس في نهاية الخمسينات على إثر تقديم فرقة البرلينر انسومبل (Berliner Ensemble) سلسلة من العروض المسرحية على خشبة مسرح الأمم، وانتباه بعض النقاد الحداثيين إلى الأهمية الفكرية والجمالية، التي يطرحها هذا المسرح البديل وعلى رأسهم الناقد الأدبي رولان بارت (Roland Barthes) الذي ساهم مساهمة جنرية في التعريف بهذه الثورة المسرحية الفكرية والجمالية ومن بعده الناقد والباحث الأكاديمي برنار دورت (Bernard Dort) وتوالي الأبحاث حول المسرح البريشتي إلى درجة تخصص البعض فيه أو الانتماء إليه كتابة وتصوراً وإخراجاً...

غير أنه داخل السياق الألماني يمكن اعتبار كتابات الناقد والفيلسوف الألماني والتر بن يامين من الكتابات النقدية والتنظيرية القليلة الأولى التي عاشرت التجربة البريشتية عن قرب فتأثرت بها وأثرت فيها بشكل متبادل وخفي.

ذلك أن والتر بن يامين خصّ كتابات براشت بمحاولات نقدية كثيرة لعل أشهرها ما جمع في كتاب "محاولات نقدية حول برتولت براشت" الذي ترجم للفرنسية عام 1969 صاغوا عن دار ماسبيرو للنشر. وقد جاءت هذه النصوص النقدية والنظرية مركزة على مشروع نظرية المسرح الملحمي. ولم يقتصر بن يامين على الكتابة حول مسرحية براشت فحسب بل اعتنى عناية خاصة بدراسة إنتاج براشت الشعري علاوة على محاورته شخصياً وهي محاوره تنزل ضمن باب الجدل الفكري حول موقفه من الكتابة الإبداعية وعلاقتها بالجدل الإيديولوجي القائم في ذلك الوقت.

ومن أهم هذه النصوص النقدية والنظرية التي كتبها بن يامين حول مسرح

 لقد أثرت النظرية الملحمية التي جاء بها المخرج والكاتب الألماني برتولت براشت (Bertolt Brecht) تأثيراً واسع النطاق في المسرح العربي في منتصف الستينات كتابة وإخراجاً وتنظيراً ونقداً.

وكيفما كانت كل تجربة مسرحية في العالم العربي في علاقتها بالنظرية البريشتية وإدراك آفاقها وحدودها إلا أن البريشتية سمحت للمسرحيين العرب باختلاف اهتماماتهم ومشاربيهم بطرح أسئلة في غاية الأهمية من خلال الممارسة المسرحية على ضوء ما وصل من هذه النظرية حتى لقد باتت البريشتية نظرية صالحة للتجريب



الممثل وتحديدًا تفكيك حركاته الدالة التي يحددها براشت نفسه فيما يسميه بـ "الجاستون" أو المجال الحركي في أرغونه الصغير... وبتحقيق هذه المرتبة من التحليل بخصوصية آلية التغريب ينتقل بن يامين لإجلاء العلاقة التبادلية بين الممثلين والجمهور الذي تحققه المسرحية التعليمية من كسر لأحد الأركان الرئيسية للمسرح الأرسطو طاليسي والمتمثلة في حالة التعاضد التي يمكن للجمهور أن يكون تحت سلطتها على حساب تعكيده الواعي في الأحداث الماثلة أمامه وهو الأمر الذي يتحمل فيه الممثل المسؤولية الكبرى من خلال طريقة أدائه. ويدفق والتر بن يامين في هذا المجال في الفرق بين المسرح الملحمي . والمسرحية التعليمية كحظة من لحظاته الفارقة. ثم يركز بعد ذلك على دور الممثل في أدائه الدالة الملحمية المنقطعة مع التعاضد ومسؤوليته في قدرته على الكشف المتواصل للوضعيات والظلال التي يقوم بأدائها وكذلك مسؤوليته في إدراك الرسالة الفنية والسياسية التي يقدمها بالإتفاق الضمني مع الأخرى ولعله بهذا التحديد لدور الممثل في أداء وتبليغ خطاب المسرحية الملحمية والتعليمية يصل بن يامين للهدف من الغاية الأخيرة في تفسيره لنظرية المسرح الملحمي في محطتها المادية الإجرائية. إذ يعتبر بأن هدف المسرح الملحمي لا يتحدد بسهولة الا انطلاقًا من الركح باعتباره العمل المحسوس للدراما الملحمية. هذا الركح الذي يجب أن ينهض من ركامات قوانين المسرح الدرامي الأول وأر يصعد شامخًا ليتحول إلى مصطبة تعلق على الحواجز المفتعلة لخندق الأركسترا التي كانت تفصل بين الجمهور والفرجة وتغرق المثلقي في أعمال من الوهم والخدر الذي لا قرار له.

"الجمهور المسترخي" "الخرافة"، "البطل اللاتراجيدي" "الانقطاع"، "ذكر الحركات"، "المسرحية التعليمية"، "الممثل"، "المسرح فوق المصطبة" تلك هي العناوين العتبات الثمانية التي أنشأها والتر بن يامين لتحديد أو للإجابة عن سؤال "ماهو المسرح الملحمي؟" غير هذا البرنامج التجريبي الذي توخى فيه المفكر الحرية الذاتية في التفسير والتأويل

\*\*\*

ان علاقة والتر بن يامين بالكتابة والتفكير في المسرح سابقة عن اهتمامه بمسرح برتولت براشت ذلك أن اهتمامه بالمسرح يعود إلى عام 1925 حين أنجز بحثًا أكاديميًا حول

براشت هو نص المحاولة النقدية المعنون بسؤال "ماهو المسرح الملحمي؟" والذي كتبه والتر بن يامين في مسحته الأخيرة عام 1939 باعتبار أن النص قد نشر لأول مرة في مجلة "ماس أونث فارت" النقدية الصادرة في برلين. ويعد نص "ماهو المسرح الملحمي" من النصوص المصنّات التي نصيها بشكل ذكي واختارالي الأطروحة الدريشستة بخصوص نظرية المسرح الملحمي الدائرة على التقاليد المسرحية الكلاسيكية والمتمثلة فيما يسميه براشت بالمسرح الأرسطوطاليسي. وقد كان نص هذه المحاولة النظرية ثمرة ناضجة للعلاقة المتينة التي كانت تربط بين يامين وبرتولت براشت خاصة أثناء إقامة الفيلسوف في صيف 1938 في منزل براشت أثناء منفاه الدنماركي، وهي الفترة التي كان بن يامين منكبا فيها على دراسة أعمال الشاعر الفرنسي شارل بودلير. وقد نشر هذا النص في كتاب "محاولات نقدية حول برتولت براشت" بنسخته الأولى التي تعود مسودتها إلى عام 1931 وللنسخة الثانية والأخيرة التي تعود إلى عام 1939. وقد ترجمها إلى الفرنسية لأول مرة بول لافو عام 1969. ثم أعيد ترجمتها للنص ( الذي اعتمدناه في ترجمتنا للقريب) للملحمة والمترجم راندر رو شليتز ضمن أعمال والتر بن يامين الصادرة عام 2000 عن دار غاليلار.

اهمية هذا النص تكمن في كونه نصًا خادما لأفكار براشت في مجال المسرح باعتباره يقدم نظرية المسرح الملحمي كبرنامج بياني تجريبي يتشكل من ثمانية عتبات رئيسية تستدرج كل عتبة عتبة أخرى في شكل درج صاعد يبذره بن يامين حسب ترتيب بنوي يستهله بطبيعة التلقي عند الجمهور ووضعيته إزاء الفرجة الملحمية في تباينها مع الفرجة التقليدية التي يمثلها المسرح الكلاسيكي والرومنطيقي ثم يستدرج عتبة التلقي لمسألة المضمون التي "الذي تحويه" "دراسة المسرحية الملحمية لينتقل بن يامين للكشف على العمود الفقري الذي تنبني عليه هذه الخرافة الملحمية بل مساهمتها في إجلاء حضور البطل الملحمي أو البطل اللاتراجيدي، ثم الكشف عن الآلية التي يتم بها تحقيق تجلعة أداء البطل اللاتراجيدي هذا للدلالة المطلوبة وهي المتمثلة في قابلية تقطيع أفعاله إلى وضعيات متتالية تتحقق من خلالها حالة "التغريب" وهي حالة لا تتم إلا عند إدراك عتبة الكشف عن القواعد الديناميكية المؤسسة لمفهوم الحضور من خلال أداء



قابليتها على توليد باب الجدل الأدبي . إن مسؤولية النقد من أولويات تفكير بنيامين حتى وإن اعتبر هذه القدرات الادراكية الحديثة من باب " الاشراف العنفس " وهي مسؤولية نابعة من وعيه العميق بضرورة الانخراط في التجربة التاريخية الأصلية في تراكمتها وانقطاعاتها وليس هذا " الاشراف العنفس " عنده إلا تخلف العمل النقدي من كل مثالية موروثة والحذر الدائم من كل مطب ميتافيزيقي مضلل.. النقد عنده هو تجربة التمرين ثلو التمرين على الموضوع قصد تنقيته من كل شوائب المقولات الجاهزة المرافقة التي تشكل عنده "الهالة" التي تضلل حقيقة الموضوع المنقود. ولأنه لا يمكن حصر اهتمامات بنيامين النقدية فالأساسي عنده أن النقد يظل دائما تلك الملكة وذلك النشاط القادر على ادراك شمولية الانتاج الرمزي في ثالوثه اللامنفصم الأخلاقي والسياسي والجمالي

تعرف والتر بن يامين على بورتولد براشت عام 1924 عن طريق "ندوة مشتركة هي آسيا لاسيس (Asia Lasis) المسرحية المسرحية الروسية التي عملت عند براشت صحبة زوجها الكاتب المسرحي الألماني برنهارد رايش (Bernhard Reich) عند إقامة براشت في برلين. ولقد أثرت هذه الروسية التي شهدت ثورة أكتوبر مثل بورتولد براشت. فتوطدت العلاقة بينهما الى صداقة حميمة وعلاقة تنافذ فكري حافظ في أطواره كل واحد على خصوصيته واهتمامه. وكانت ثمرة هذا اللقاء بينهما في المرحلة البرلينية التعاون في انتاج العديد من البرامج الاداعية لمدة أربعة أعوام أي الى عام 1933 الى جانب انشغال بن يامين في دراسة أشعار براشت وانجاز تعليقاته النقدية الشهيرة وبعد سفره الى باريس يعود بن يامين مرة ثانية ليلفتي ببراشت في منقاه الدانماركي في منطقة سفوندربرغ ويستقر في منزله الذي يسميه براشت بالبرينيرا الدانماركية ليعكف على كتابة مجموعة من الدراسات حول مسرح براشت. الى جانب انكبابه على كتابة محاولته النظرية الشهيرة العمل الفني زمن الاستنساخ الصناعي والتي تضحج على ضوء الحذل العكري بينه وبين براشت حيث يعتبر والتر بنيامين أن هذه الفترة هي مرحلة نقدية جديدة أكثر صرامة ونضجا وهي بالنسبة اليه مرحلة القليطية من النضرة الحثيثة والسذاجة الترفيحية. أي نهاية المرحلة الرومنطيقية في تفكيره النقدي ولعلها الفترة التي

أصول الدراما الباروكية الألمانية" لنيل شهادة التاهيل من إحدى الجامعات الألمانية بعد أن أنجز أطروحة دكتوراه حول النقد الفني زمن الرومنطيقية.

ولعل اهتمامه بالدراما الباروكية الألمانية يعود الى ذلك التقليد الفلسفي الألماني المتعلق بالجماليات والذي دشنه ليسنغ وطوره شينهاور وغوته وشيلرواعد فتح جده الفيلسوف فريدريش نيتشه حول ميلاد الماساة.

لكن والتر بن يامين اهتم اهتماما خاصا بنحس الدراما الألمانية والتي عرفت بـ "تراور شيبيل" في ميلادها وتحولاتها اللغوية والشعرية وعلاقاتها الخفية مع جنس التراجيديا كما حدد الفوارق الخفية التي تفصل بين جنس "التراجيديا" و"التراور شيبيل" في علاقاتها بمفهوم البطل وبمفهوم التواخي. كما أن هذا الاهتمام بالمسرح وبكتابة الدراما تحديدا كان حاضرا في اهتمامات بنيامين الفيلولوجية الأولى خاصة في دراسته حول "اللغة عامة واللغة البشرية" ويبقى الهاجس المسرحي عند بنيامين هاجسا أساسيا يستعين به بطريقة استعارية لتوضيح ومعاصرة محل تفكيره النقدي متعدد المواضيع والاهتمامات.

إن تجليات الاهتمام المسرحي في كتابات بنيامين جاءت كما يشير الى ذلك الباحث فيليب افونيل بعناية "الخطط الأحمر" الذي يخترق معظم كتاباته النقدية والفلسفية وكأنه بذلك يؤسس لمسرح للأفكار باعتبار قدرته التأملية الخارقة وانتباهه الاستثنائي للتفاصيل والجزئيات التي عادة ما يهملها الفلاسفة والنقاد. ولقد أولى والتر بن يامين عناية خاصة بالنقد والمسؤولية النقدية بعد ما خيا ألق النقد الألماني الذي كان يعظه الناقد كارل كراوس (Karl Kraus) من خلال نشره الشهيرة "المشعل" والذي يعتبره بن يامين "ناقدا كونيًا". فالتنقد عند بن يامين انتباه خاص لسيرورة التاريخ لا في معناه التراكمي بل فيما يعظه هذا التراكمي من انقطاعات خفية قد تبشر دائما بالثورات أو تنذر بالكوارث والويلات. وهو الانتباه الذي عمل بنيامين على ملكه كإداة للفهم والنقد طوال حياته الفكرية والفلسفية

واستقام له ذلك عندما أصبح هذا الانتباه عنده عبارة عن فيض أو إشراقات ذهني ينفذ من خلاله الى الاشكاليات العويصة والمرحجة فيتجاوز صعوبتها المبهمة بترسيخ حروفها على المحك والتفسير بما يفتح



فالمرحلة الأولى وهي مرحلة البدايات التي عقيبت فترة اعداد بنيامين لأطروحاته الأكاديمية المتعلقة بالتفكير بأصول الدراما الباروكية الألمانية. وهي فترة الانسهار الميتافيزيقي أو الانغلاق داخل نظرة ميتولوجية لعالم يتحرر كطبيعة محضة

في حين تتلخص المرحلة الثانية في العلاقة الفكرية بينه وبين مؤسسي ما يعرف الآن "بمدرسة فرانكفورت" خاصة علاقته بماكس هور خايمر (M.Horkheimer) وتويودور ادورنو (T.W. Adorno) من خلال مشاركته الخارجية في مشروع الأبحاث لمعهد البحوث الاجتماعية. وهي علاقة التردد الفكري عند بنيامين المناشد للحرية الفكرية خارج التعاليم والانضباط العقولي كما أنها علاقة تقف عنده بين الحاجة المادية أي ضرورة العيش من كتاباته وبين عدم ارتياحه للمنظومة الاجرائية عند رؤية أصحاب هذه المدرسة للعالم والأشياء والتي تتلخص عنده بمرحلة مجابهة معضلات فكرية وفلسفية منغلقة حول مفهوم الجارية خارج أو بدون مفهوم للتاريخ.

في حين تشكل علاقة بنيامين ببرنولد براشت المرحلة الثالثة والأكثر أهمية في مسيرة انشغاله الفكري. وهي مرحلة شحذ المفككة النقدية عنده واجتهاده في بناء استراتيجية فلسفية تقوم على التجاوز الجدلي للأشكاليات المطروحة دون الانقياد للعقل لأفكار براشت المادية والبراديكالية.

### "ماهو المسرح الملحمي؟"

نص والتر بن يامين

ترجمة عبد الحليم المسعودي

(I)

"لا شيء أجمل من التمدد على أريكة وقراءة رواية"

هكذا نقراً عند مؤلف ملحمي من القرن الماضي. وهو ما يعني مدى درجة الاسترخاء التي يمكن لقارئ عمل سردي أن يبلغها. ولعلنا اعتدنا وبشكل عكسي تقريبا أن ترسم لدينا صورة ذاك الذي يشاهد عرضا دراميا فنشكر أذن في شخص متحفز يكامل قوى اليافه العصبية وهو يتابع تشكل أحداث العقدة المسرحية أمامه.

أعاد فيها بنيامين كتابة محاولته "ماهو المسرح الملحمي؟" والتي تتجلى فيها قدرة بنيامين على التكيف الصلوم والنزوع الى الكتابة كبرنامج وتجريب (البرنامجية والتجريبية) والالتزام بتحديدات مفاهيمية صارمة ومقارنات استعارية لا يمكن إلا أن تكون من إichاءات براشت في أسلوبه التنتظيري. وهو ما نلمسه مثالا في الاستشهاد براقص البالي أو الاستشهاد بتقنية السيمفا في تفسير بعض الجوانب النظرية الملحمية عند براشت. هذا الأسلوب الذي عيز عنه بنيامين نفسه نهاية أسلوب فلسفة قديمة غارقة في الطبيعة

لقد كان برنولد براشت في حاجة ماسة لطرف آخر يجادله ويقاسمه موهمة الفكرية والنظرية بل في أمس الحاجة لمن يعاضد تفكيره المسرحي وعلى رأسها النظرية الملحمية. ففي الفترة الدنماركية يجد نفسه وحيدا أهزل في ذلك المعنى المفروض عليه. وحاجته للأخر جعلته يستعبد بأصدقائه مثل الناقد كارل كورش (Karl Korsch) الذي دعاه براشت لما يبيهما من تجاذب إيديولوجي والذي كان يلقبه بأستاذة في الماركسية الى الاستفادة من مكنيته الخاصة لإكمال أبحاثه حول الماركسية. وفي إطار هذه الحاجة للدخول عند براشت كان حضور والتر بنيامين في هذا المعنى الدنماركي في غاية الأهمية بالنسبة للرجلين.

فكتابة والتر بنيامين لنظريته الشهيرة "العمل الفني زمن الاستنساخ الصناعي" نضجت أفكارها في ظل هذه العلاقة الجدلية التي يقيمها بنيامين مع براشت. وبالمقابل فإن هذا الأخير يعترف بفضل بنيامين على توجيه كتاباته خاصة وأنه في تلك الفترة كان براشت منهمكا في كتابة نصه الروائي "تسزون السيد يوليوس قيصر" والذي نأثر فيه كثيرا بأطروحات بنيامين حول مفهومه للتاريخ. كما يشير الى ذلك براشت نفسه في "كشأ أعماله".

\*\*\*

إن علاقة بنيامين ببرنولد براشت ليست مجرد صداقة حميمة أو مجرد علاقة فكرية محكومة بتماس التلاقي والاختلاف بل هي مرحلة أساسية في بناء مسيرة بنيامين الفكرية والفلسفية والتي يمكن تقسيمها الى ثلاث مراحل فكرية كبرى رغم تنوع هذه المسيرة وانفجارها الظاهر الذي يغيب للوهلة الأولى بلورة نسق فكري متكامل.



(والمسرح الصيني يجري عمله بالفعل بهذه الطريقة وقد حدد براشت في نصه " جدار الصين الرابع " فضل هذا المسرح عليه).

وإذا كان على المسرح أن يتناول فصولا معروفة " فإن الأحداث التاريخية ستكون أكثر ملاءمة " ذلك أن البعد الملحمي الذي تمنحه طريقة الأداء والياقات والشواهد التفسيرية يهدف إلى تنقية هذه الدرامية من كل إثارة وصفة شعورية

هكذا يعالج براشت حياة غاليلي (1) في مسرحيته الأخيرة فعاليلي قد تم تقديمه خاصة كمعلم كبير فهو لا يعلم فقط فيزياء جديدة ولكن يحملها بطريقة جديدة أيضا. فالجربة بين يديه لا تظل استكشافا علميا بل كذلك استكشافا بيداغوجيا

إن هذه المسرحية لا تؤكد أساسا تراجع غاليلي، بل يجب بالأحرى البحث عن الحدث الملحمي الحقيقي فيما يخبرنا به تعليق اللوحة ما قبل الأخيرة وهو : " 1633 1642 سجن محكمة القديس غاليلي بواصل حتى ممانته أبحاثه العلمية. وينجح في تهريب أعماله الأساسية خلسة من إيطاليا. " إن هذا المسرح ينشئ مع الزمن علاقة مختلفة عن تلك التي يقيمها المسرح التراجيدي. ولأن الانتظار محصول على انفراج العقدة أكثر منه على تفاصيل الأحداث فإن هذا المسرح يستطيع أن يسمح أكثر الفترات الزمنية طولا. (ولقد كان هذا الأمر ممكنا في مسرح الأسرار القروسطي. إن دراماتورجيا أوديب الملك (2) أو " البطة البرية " (3) تمثل القطب المعارض لهذه دراماتورجيا الملحمية.)

### (III)

#### البطل اللاتراجيدي

في فرنسا، يخصص الركن الكلاسيكي من بين الممثلين للشخصيات ذات المكانة المرموقة مقاعد وثيرة كان ذلك يمثل في عيننا استعمالا في غير محله. ولم تكن هذه العادة أقل لياقة في " التصور الدرامي " الذي عودنا به هذا المسرح كان يلحق بالأحداث التي تجري فوق الركن. أو ثالغا غريبا هؤلاء، والذي كان يؤدي دور الملاحظ البهت. أو دور " المفكر " ولقد فكر براشت بشيء على هذه الشاكلة العديد من المرات. وبإمكاننا الذهاب أكثر والقول بأن براشت حاول أن يجعل من البطل الدرامي مفكرا أو

إن مفهوم المسرح الملحمي ( الذي بلوره براشت كنمظر من خلال ممارسته للكتابة ) يدل قبل كل شيء على أن هذا المسرح يستوجب جمهورا مسترخيا يتابع العقدة المسرحية بكل ارتياح.

والأكيد أن يكون هذا المتفرج بصيغته الجماعية وهو ما يميزه عن القارئ المتوحد مع نصه. وأكثر من ذلك تحديدا. فإن هذا المتفرج، وبقدر ما هو جماعي، فإنه عادة ما يكون محمولا على رد الفعل بشكل فوري. ولكن ردة الفعل هذه حسب براشت يجب أن تكون نتيجة لتفكير وبالتالي ردة فعل رصينة. وفي كلمة واحدة ردة فعل أشخاص مهتمين حيث أن ذلك يعد بمثابة الموضوع المضغف والمرثون لديهم.

فالأحداث قبل كل شيء عليها أن تكون بالشكل الذي يستطيع الجمهور مراقبة مفاصلها الحساسة من خلال تجربته الخاصة. ثم بعد ذلك الإخراج الذي يجب أن تكون أدواته مكشوفة (بنية كهذه تتعارض بشكل مطلق مع " البساطة " أنها في الحقيقة تقتض من إحد المخرج الكثير من الحس الفني ومن الذكاء)

إن المسرح الملحمي يتوجه لمتفرجين مهتمين " لا يفكرون بدون عقل ". ولا ينسى براشت الجمال التي عادة ما يتناسب اللجوء الشرطي للفكر عنها، وبشكل مؤكد، لهذا النوع من المقولات.

إن الجهد الذي يذخره براشت لجعل من جمهوره مهتما بالمسرح وبصفة حاذقة. ولكن دون سبيل الثقافة المحضة والبسيطة، يترجم في الواقع عن ارادة سياسية.

### (II)

#### الحبكة

إن هدف المسرح الملحمي هو " نزع كل موضوع اثره شعورية عن الحشمة " فعقدة (درامية) قديمة تكون أكثر نجاعة من عقدة مستحدثة ولقد تساءل براشت حول ما إذا كان واجبا توفر معرفة سابقة بالأحداث المعروضة عبر المسرح الملحمي ذلك أن علاقة المسرح الملحمي بالعقدة لشبيهة بالمقارنة بعلاقة استاذ الرقص في الباليه بتلميذه، حيث أن مهمة هذا الاستاذ الأولى تكمن في فك المفاصل الحركية لتلميذه إلى حدود الممكن



معناه الضيق الذي يلور أرسطو نظريته ومن أجل ذلك يقدم براشت هذه الدراماتورجيا الملائمة كدراماتورجيا لا أرسطوطاليسية تماماً مثل ريمان (11) (Riemann) الذي ابتكر هندسة لا إقليدية وهذا القياس يبين تماماً أن الأمر ليس تراخياً بين مختلف الأشكال الركحية لقد شطب ريمان مصادرة المتوازيات. والشئ الذي احتفى في الدراماتورجيا السبريشقية هو الكثارسييس الأرسطوطاليسي. وتطهير العواطف عبر التماثل مع المعير الفاجع للبطل أما بخصوص مصلحة استرخاء الجمهور الذي تتوجه إليه عروض المسرح الملحمي فإن الذي يميز هذا المسرح كونه لا يعوّل أبداً على قدرة المتفرجين على التماثل

إن من المسرح الملحمي يكمن في إثارة الاستغراب بدلا من التمشّ ولسراً على استعمال هذه الصيغة، فغرض التماثل مع العمل على الجمهور أن يتعلم كيفية الاستغراب من الطروف الاجتماعية التي تطوّر داخلها هذا البطل على المسرح الملحمي حسب براشت، أن يستعرض وضعيات أكثر من أن يمزج حيك درامية. غير أن الاستعراض لا يعني هنا إعادة البناء بالمعنى الذي يراه المنطرون الطبيعيون إنه سألحى إعادة اكتشاف الوضعيات (وبالإمكان القول كذلك، خلق تأثير تخريبي). إن اكتشاف التخريب في هذه الوضعيات يتم بواسطة انقطاع تلاحق الأحداث والمثال الأكثر بساطة هو مشهد عائلي حين يدخل شخص غريب فجأة المرأة تهم بأخذ تمثال يوناني صغير لترمي في اتجاه الطفل. الأب يصدق فتح النافذة لينادي عو الشرطة في تلك اللحظة يظهر الغريب عند الباب إنها لوحة كما درج على وصف ذلك عام 1900 بمعنى آخر يحد الرجل الغريب نفسه يواجه الوصية التالية وجوه مشدوهة، نافذة مفتوحة، وأثاث متلف. والحال أنه توجد نظرة تتوفر من خلالها المشاهد الأكثر عادية للحياة البورجوازية على نفس الهيئة

## (V)

### نكر الحركات

"إن تأثير كل جملة يتمّ لارتقابه والكشف عنه. وإن هذا الارتقاب يتمّ إلى حين توصل الجمهور لوضع هذه الجملة في الميزان" هكذا بقراً عند براشت في إحدى قصائده التعليمية حول الدراماتورجيا وباختصار فإننا هنا قطعاً

حكيماً ولعله انطلاقاً من هنالك يمكن تعريف الصفة الملحمية لمسرحه ولم يتمّ الدفع بهذه المحاولة إلى أقصاها إلا مع شخصية "غالي غاي" الجمال غالي غاي بطل مسرحية "رجل بوجل" (4) ليس إلا ذلك المسرح مسرح التناقضات الذي يشكل مجتمعنا

وفي ذهن براشت لم يكن ربما من الجرة اعتبار الحكيم مثل المسرح الأكثر اكتمالاً حيث تلعب جدلية هذا المجتمع كرهام ومهما يكن من أمر فإن غالي غاي هو بمثابة الحكيم والحال أن أملاطون سبق له وأن أدرك الصفة الدرامية للإنسان الأكثر اكتمالاً أي للحكيم فهي حواراته قاده هذا الإنسان إلى عتبة الدراما. وفي "العيدون" (5) قاده إلى عتبة السر (نسبة لمسرح الأسرار) والألام (نسبة للألم السيد المسيح) ومسيح القرون الوسطى كما يعلمنا آباء آباء الكنيسة يمثل أيضاً الحكيم والنطل بالاراجدي باعتباره لكن الدراما الديوبية العنصرية في العر - لم تنقطع قط. كما الغوب نفسه. في البحث عن النمل بالاراجدي فالدراما التي كانت دائماً في خلاف مع منظورها قد تميزت بصفة متجددة عن الشكل الأصلي الذي يمثل الشكل الإغريقي للتراجيدي. هذه الطريقة مهمة ولسيه الوضوح (لنسلم بأن ثمة صورة لتقليد ما) والتي مرّ بمد القرون الوسطى عبر الشاعر هروشيف (6) (Hroshiva) وعبر مسرح الأسرار إلى العصر الباروكي من خلال غريفيوس (7) (Gryphius) وكالديرون (8) (Calderon) وبالإمكان التعرف عليها فيما بعد عند لانس (Lenz) وغباب (10) (Grabbe) وحديثاً عند سترواندبارغ (11) (Strindberg) فإن بعض الفصول المسرحية عند شكسبير تتنصب مثل المعالم على حافة هذه الطريق وأن غوته (Goethe) قد تقاطع معها في مسرحية فاروست الثاني أنها طريق أوروبية لكنها أيضاً طريق المانية. أو إذا كان باستطاعتنا الحديث عن طريق وليس بالأحرى عن درب صيقّ للتخريب أو ممر خفيّ جاء من خلاله البناء هذا الإرث. إرث الدراما القروسطية والباروكية. فإن هذا المسلك اللوغر المنطل والمهمل بالتأكيد يظهر اليوم في كتابات براشت الدرامية.

## (IV)

### الانقطاع

بمسرحه الملحمي يعارض براشت المسرح الدرامي في



يتوجه للجمهور. فالمسرحية التعليمية تعد حالة خاصة باعتبار أن اكتشاف الكبير الذي عليه جهازها بإمكانه أن يبسط وأن يقترح السمة التبادلية بين الجمهور والممثلين وبين الممثلين وبين الجمهور فكل متفرج بإمكانه الدخول في دائرة اللعب خاصة وأنه من السهل في الواقع أداء دور "المعلم" أكثر من أداء دور "البطل". ففي النسخة الأولى لمسرحية "طيران لندبارغ" (13) التي نشرت في إحدى المجلات فإن الطيار لا يزال منظورا إليه كبطل في هذه المسرحية التي كتبت من أجل تمجيده. وبالمغزى الدلالي فإن النسخة الثانية لهذه المسرحية ناتجة عن اصلاح ذاتي قام به براشت ..ومن أجل أن لا تكون هذه المسرحية موضوعا لموجة الحماس التي اكتسحت القارتين أثناء الأيام التي عقيت عبور المحيط ولأن المسرحية لا تظل من إثارة. فإن هذا التأخير قد تميز في مسرحية "طيران آل لنبارغ" حين اجتهد براشت في تفكيك شبح هذا "المعش" ليستخرج منه ألوان: التجريبية. وهي تجريبية لا يمكن استنتاجها إلا من خلال عمل الطيار وليس من خلال تهجيته وإقارة الجمهور، بل يجب أن يتم تمرير هذه التجربة إلى الأجيال.

عندما التحق توماس ادوارد لورانس (14) مؤلف كتاب "أعمدة الحكمة السبع" بسلالة الجو الملكي البريطاني كتب لوريل غرافس (15) (Robert Graves) بأن هذه الخطورة تعني بالنسبة للإنسان اليوم ما كانت تعنيه بالنسبة للإنسان القرون الوسطى حين يلتحق بالحدى الأديرة. ولعل هذا القول بعيد لنا لنزوع الذهني الذي يميز في الوقت نفسه مسرحية "طيران لندبارغ" والمسرحيات التعليمية اللاحقة فتمه صرامة اكثروسية تم تسخيرها لتعليم تقنية حديثة نجدها هنا متعلقة بالطيران ثم فيما بعد بخصوص الصراع الطبقي. فقد تم في مسرحية "الأم" بلورة هذا الاستعمال الثاني بصفة واسعة. وكان يجب التحلي بالجودة لتحليل هذه الدراما الاجتماعية من العوامل الخاصة التي تحقق التماثل الذي تعود عليه جمهور هذه المسرحية بشكل كبير. وبراشت يدرك ذلك جيدا. ولقد أشار إليه في رسالة كتبها في شكل قصيد وجهها بمناسبة عرض هذه المسرحية في المسرح العمالي في نيويورك حين كتب يقول "أناس كثيرون يسألونني: هل سيفهمك العامل؟ هل سيسمعك عن أفيونه الاعتيادي، في مشاركته لثورة الآخر ذهنيا، لصعوده هل سينقطع عن هذا الوم

خطب اللعب. ومن زاوية نظر أكثر اتساعا يمكن الاستدكار هنا بأن الانقطاع أو القطع هو إحدى الإجراءات الجوهرية لكل عملية صياغة للشكل. ويتم إجراء هذه العملية أيضا خارج مجال الفن ولكي نضرب مثلا واحدا على ذلك فإن هذه العملية أساس وجود كل استشهدا وذكر. فذكر نص ما، يفترض أن يتم انتزاعه من سياقه. ونذكر منذ ذلك الحين وبشكل واضح بأن المسرح الملحمي المؤسس على القطع يتناسب مع الذكر والاستشهدا النصي في معنى مميز فإذا كانت هذه النصوص مستحبة لكي تذكر ويستشهد بها فليس ذلك بالأمر الغريب ولكن الأمر ينطبق أيضا على الحركات التي لها مكانتها في مجرى اللعب المسرحي

يؤكد براشت على وجوب "العمل على أن تكون الحركات بارزة الذكر" وهذا العمل هو إحدى المساهمات الأساسية في المسرح الملحمي. وعلى الممثل أن يكون قادرا على خلق مساحات بين الحركات تماما مثل ما يفعل عامل الطباعة الذي يبرز الكلمات بالمعبادة الفضائية بينها. وهذا الأمر يمكن بلوغه خصوصا من خلال عمل الممثل ذاته حين يضيف إلى حركته الذاتية فوق الركع. وهو ما يمكن الإبرام في مسرحية "نهاية سعيدة" عند الممثلة "نهر" (Néher) المتفصصة لدور رقية عسكرية في جيش الخلاص حين تحاول نصرته البعض فتغني في خماره بحارين أغنية أكثر ملاءمة من تلك الأغاني التي تؤدي في الكنيسة، وكيف أنها تشير للأغنية والحركة التي كانت تؤدي بها هذه الأغنية أمام تجمع لجيش الخلاص.

والأمر كذلك ينطبق على مسرحية "الفراخ" (12) فليس ما يعرض على الخشبة فقط العلاقة بين الشيوعيين في محكمة الحزب ولكن كذلك سلسلة من حركات الرفيق الذي يشكون منه وذلك عن طريق اللعب. أن ما يعد وسيلة فنية أكثر نفاذا في المسرح الملحمي بشكل عام يصبح واحدا من الأهداف الأكثر أهمية في المسرحية التعليمية بشكل خاص. من جهة أخرى فإن المسرح الملحمي في خلاصته مسرح حركي ما دمنا نحصل على مزيد من الحركات حينما نقطع عادة عمل الشخصية أثناء نشاطها.

## (VI)

### المسرحية التعليمية

وفي كل حال، فالمسرح التعليمي يتوجه للمتلين كما



لا تشهد الا على أن المؤلف يمتلك مفاهيم فلسفية، لا يتسامها أبدا عند كتابة مسرحياته، من ذلك أن العالم في نهاية الأمر ربما هو أيضا مسرح . وهذا بالضبط ما تسمح به طريقة الأداء في المسرح الملحمي، في الفهم بسهولة الى أي حد يلتقي الاهتمام الفني بالاهتمام السياسي في هذا المجال، فحين نفكر في سلسلة عروض مسرحية حول " الرايح الثالث ويؤسه " لبراشت، فنسلم بسهولة بأن مهمة أداء دور ضابط مخابرات البوليس السري أو عضو في محكمة الشعب تعني اذا اقتضى الأمر ذلك بالنسبة للممثل الألماني في المعنى شيئا مختلفا في العمق عن حالة رب عائلة مثالي يحاول تقمص دور دون جوان لموليلو. إن التماهي بالنسبة للأول من الصعب اعتباره بمثابة إجراء مناسب كما أنه في هذه الحالة ليس بإمكانه التماهي مع قاتل رافاة في التضال.

وفي مثل هذه الحالات، فإن هذا النوع من الأداء مختلف وأكثر تقييدا وإمكانه اكتساب شرعية جديدة وربما ضمان النجاح خاضع وسيكون ذلك بمثابة الطريقة الملحمية.

### (VIII)

#### المسرح فوق المنصة

يتحدد هدف المسرح الملحمي بسهولة انطلاقا من مفهوم الركع أكثر منه من مفهوم دراما جديدة. فالمسرح الملحمي يضع في اعتباره حالة تم افعالها كثيرا وتتمثل في "ملء خندق الاركسترا". هذه الهوة التي تفرق بين الممثلين والجمهور، كما تفرق بين الأصوات والأحياء، هذه الهوة التي يضاعف صمتها سمة المهابة في العرض الدرامي. هذه الهوة التي تزيد من نشوة العرض الغنائي بازرداد الأصوات فيه. هذه الهوة التي من بين جميع عناصر الركع تحمل بصمة لا إسمائية آثار أصلها المقدس، والتي لم تنفك عن فقدان أهميتها.

إن الركع لا يزال شديد الارتفاع. ولكنه لا ينهض من عمق بلا قرار. لقد تحول الى منصة وفوق هذه المنصة تحاول المسرحية التعليمية والمسرح الملحمي أن ينتصبا

الذي يثيره لمدة ساعتين ثم تتركه بعد ذلك منهكا، ممثلا بذكرى غائمة وأما أكثر شحوبا؟.

### (VII)

#### الممثل

يتطور المسرح الملحمي في شكل ضربات كصور رقائق الشريط السينمائي ذلك أن شكله الأساسي هو بمثابة الصدمة القائمة بين مختلف الوضعيات الأكثر جلاء في المسرحية . فالأغاني والتعليقات التعريفية والتوضعات الحركية تميز كل وضعية عن الوضعيات الأخرى. وإن الفسح أو المساحات الناتجة عنها لا تسمح بإيهام الجمهور لأنها تشل قدرته على التماهي. وهذه الفسحات مخصصة في الواقع الى اتخاذ موقفه النقدي (مقابل تصورات الشخصيات والطريقة التي يتم عرضها بها). إما بخصوص طريقة التقديم فإن مهمة الممثل تكمن في المسرح الملحمي، في الإشارة من خلال أدائه الى كونه قائدا على إبقاء برودة دمه. لأنه أيضا ممتنع عن استعمال أدائه للتأهلي.

إن "الممثل" في المسرح الدرامي ليس "مها" دائما في جميع نواحيه لمثل هذه الطريقة في الأداء. ولعله من خلال هذه الطريقة " في لعب الكوميديا" يمكن أن نصل بتلقائية أكثر في فهم المسرح الملحمي.

يقول براشت "على الممثل أن يكشف عن الشيء وعليه أيضا أن يكشف عن نفسه. وبطبيعة الحال يكشف عن الشيء وهو يكشف عن نفسه ويكشف عن نفسه وهو يكشف عن الشيء. مع أن هاتين المهمتين لتلتقيان فإنهما لا يجب أن تلقيا الى درجة إسماء الاختلاف بينهما "عبارة أخرى على الممثل أن يدخر إمكانية الخروج بغير من دوره وعند مثل اللحظة عليه أن لا يتراجع في أداء الذي يفكر (حول دوره) وأنتا نخطئ في مثل هذه الحالات، حين نعتقد أنه يجب أن نفكر في السخرية الرومنطيقية كذلك التي يعالجها الممثل "تيك" (16) (Tieck) مثلا في مسرحية (القط أبو جزمة) (17) أن هذه السخرية الرومنطيقية ليس لها من هدف تعليمي، وفي الحقيقة فهي





## الإحالات :

- (١) "حياة غاليلي (La vie de Galilee) تعد هذه المسرحية من أعمال برتولد براشت الشهيرة وتندرج ضمن ما يسميه النقد بالأعمال "اليويشية الكبرى" والتي أخرجها في مقدمته ما بين عامي (١٩٣٩-١٩٤١) وهي الفترة التي شهدت عند براشت إعاده انتعاش مجده كمكتسبات "ادماثاتويحي الملحمة بالرغم من الطابع التعليمي الواضح في هذه المسرحية
- (٢) "أوب الملك" والمقصود هنا في بعض النسخ المسرحية "سوهوكليس" الشهيرة كتمثال نموذجي على لنزاع أو التراجيديا الأسطورية
- (٣) البطة البرية Le canard sauvage وأيضاً مسرحية الكاتب المسرحي الموريجي هنريك إبسن Henrik Ibsen التي كتبها عام ١٨٨١ وهي عبارة عن نوايا اجتماعية يحكي بتسوير الحانات السيكلوخي لبلدات البشرية وقد أشاد إليها من يمين هنا في سياق مثاله انثي إلى جنب "أوب الملك" على النزاع الأسطوري الفلسفي الحديثة
- (٤) "رجل برجل" Homme pour Homme مسرحية كتبها براشت عام ١٩٢٠ تمثل عبده تنوعها حراً ومركبا على بيئة انتراجيد و هوكتها الختمية تجاه المكارنة وهي مسرحية تروي تفصيل لقاء الكائن البشري مع مصيره من خلال تحول التاجر "عالي عاي" في طرف أربع وعشرين ساعة إلى جندي كولتالي شرس
- (٥) العبدون Le Phedon وهو عنوان إحدى المؤلفات الفلسفية الشهيرة لأفلاطون والتي اعتمدت أسلوب المحاورة الفلسفية الشهيرة لأفلاطون والتي اعتمدت أسلوب المحاورة وقد احتسب على أخصار "أفلاطون" أسلوبه الأخرى على أساس لمسه فيقول وفيه يقارب سقوطاً مع تلازمه معالجة إشكالية خلود الروح
- (٦) هروشيغا Hiroshida شاعرة المعاصرة من تحول بسطة عاشق بين عامي ١٩٨٥ و ١٩٨٠ كتب أسرارها باللاتينية وتعد إحدى العلامات البارزة في الأدب الفروسي الأوروبي
- (٧) غروفيس Gryphius شاعر وكاتب مسرحي ألماني ويعبر عن أهم علامات في الأدب الألماني الباروكي تمسكت كتاباته المسرحية بالقوانين الأسطورية الفلسفية وأدبها هجوت تاريخية حديثة لفسكيو وكورشي
- (٨) كالدرون Calderon هو مبدع كالدرون في القرنين ١٦ و ١٧ (١٦٠٠-١٦٨١) شاعر وشاعر مسرحي إسباني درس اللاهوت ثم اعتلى بالآداب وأصبح أكتف المسرحي الإسباني في بلاط هيري برنح من عبده مسرحية قصصية (أدب) ومجدد علم وغيرها
- (٩) لاندز Lenz هو حاكم رايهولد لاندز (١٧٠٠-١٧٨٠) شاعر مسرحي ألماني صديق حوث (Goethe) ودفع في أعماله الشعرية المسرحية ذات المعنى الرومنطي على جميع النواحي من النواحي الفروسي واستثمر حياته الخاصة في هذه الأعمال مات مدموما ومشرداً
- (١٠) غراب Grabbe هو كوربستيا ديوتريش غراب (١٨٠١-١٨٣٦) كاتب مسرحي ألماني كتب أعمالاً مسرحية تاريخية حاول فيها النهضة بالمسرح الألماني بعد كتاباته بالحدسية ونشئت إلى تيار المسرحية من أهم أعماله المسرحية "حتمل" و "تاليلين أو المائة يوم" و "هينريش بربروس"
- (١١) رايمس Reimann هو برنارد رايماني (١٨٢٦-١٨٩٤) عالم رياضيات ألماني أحد تلامذة الرياضيات الألماني كارل فريدريش غوس (C F. GAUSS) طور نظرية رياضية تتعرض مع الهندسة الإقليدية وتعد أعماله مؤسمة للرياضيات الحديثة
- (١٢) الفتر Decision نام المسرحيات التعليمية التي كتبها براشت في إطار كتاباته الجدلية عام ١٩٣٠ وهي مسرحية عبارة عن خطبة تروي محادثة ماضل شيعي شاب اتهمه الحرب بالهزاع وعدم الانزاع بالكتف الهادئ للتعليمات الحربية
- (١٣) طيار ليندبرغ vol des Lindbergh هو رائد أحادي محرك برنارد التي كتبها عام ١٩٢٩ وهي من المسرحيات العلمية التي أراد من خلالها التأكيد أن يعالج مسألة الجدلية المتخلفة للاستدلال وتعرض هذه المسرحية لأثر حدث قطع الطيار ليندبرغ المحيط الأطلسي على الرأي العام وندسبرغ Charles Lindbergh طيار أمريكي الذي قطع عبده المحيط الأطلسي من الولايات المتحدة إلى فرنسا في ٢٠ و ٢١ من ماي ١٩٢٧
- (١٤) إدموند لورانس Thomas Edward Lawrence هو المعروف بلورانس العرب (١٨٨٨-١٩٣٥) عسكري وكاتب ومحارب في سلاح الجو الملكي البريطاني يعتبر مهندس الثورة العربية ضد الأتراك كتب مؤلفه الشهير "عبده الحكمة السبعة" عام ١٩٣٦ والذي يعد وثيقة تاريخية هامة حول أحداث هذه الثورة التي شارك فيها كما أنها تشكل مدونة أدبية حول "المغامرة" كتب ماسم مستعار بنية مؤلفاته وقيل في حادثة سير عام ١٩٣٥
- (١٥) روبرت غرافيس Robert Rnake Graves شاعر وروائي بريطاني ولد في واشنطن عام ١٨٩٤ وأسس انشاز الإزليدي الفراء غرافيس مؤسس الجمعية الأدبية الإزليدية شارك في الحرب العالمية الأولى وكتب روايته وداعاً لكل هذا التي أصبحت أشهر مذكارة عن تلك الحرب من مؤلفاته الروائية "ملك يسوع" والخطوات "وبنت هوميروس" وهي رواية مستوحاة من التراجيح
- (١٦) تيك Tiek هو لودفيك تيك كاتب ألماني من مواليد برلين (١٧٧٤-١٨٥٦) يعد واحد من أبرز الكتاب الرومنطيين الألمان إلى جانب شلمل Schlegel وهاكندر Wackenroder كتب الأقاصيص الشعبية ذات الصيغة الغنائية الساحرة
- (١٧) الفط أبو جزمة Le Bon chat وأيضاً قصص اختار لها كاتبتها شارل بيرو (Charles Perrault) عالم العرو الوسطى الأوروبية إطلالها من أهمها قصة "إيكارت الوفي" و "الفط أبو جزمة" و "إيكارت" كما كتب مجموعة من النواجيدا المسرحية أهمها قصة وموت القديسة جيوتيفان" وكان من الرواد في تشمين الرواية للتراجيح



## قانون العرفية لدى كونفدرالية "ورغمة" قبل الحماية الفرنسية

منصور بوليفة\*

وهذا النص الذي رأينا إعادة ترجمته بعدما تبنينا بعض الاستغلاقي في نص السيد الخياري

كما تم أعمال منمنمة جيدة أوردتها الصلابة - بيمبرو دجيو - كمقدمة للنص الفرنسي

### مقدمة

قبل الاحتلال الفرنسي بتونس كانت القبائل الحدودية للولاية في نزاع دائم ليس فقط مع جيرانهم التابعين للولاية العثمانية بطرابلس بل أيضا مع القبائل الأخرى التونسية التابعة إلى الصف المضاد

وكان الصراع ينحصر خاصة في خطف القطعان من الأغنام والإبل عليه فمن يكون اليوم معتبرا من الأغنياء ربما يصبح غدا من الفقراء أفقر من أي فقير في قبيلته و ذلك من جراء عملية سطو.

وخلال هذه المعارك المستمرة يدوي البارود مخلقا ضحايا وينضاف إلى فكرة الاثراء على حساب الغير حينئذ فكرة الثار لأخ أو لأب أو قريب قتله العدو.

إن حالة الفوضى هذه تواصلت على الحدود حتى بعد الاحتلال الفرنسي وإلى غاية عام 1889 حيث تمت تسوية وضعية المهنويات التي وقعت في تاريخ ممدود وذلك بإرجاعها إلى أصحابها المتضررين من التونسيين أو الطرابلسية.

تكون القبائل التونسية الحدودية كونفدرالية تسمى "ورغمة" وهم جميعا من أصول بربرية وقد تكاثروا وأصبحوا أغنياء بامتلاك الأغنام والإبل فوجدت نفسها مجبرة على اتخاذ إجراءات لحماية قطعانها من توفلات الأعداء حيث اجتمع وجهاء من مختلف المجموعات وأعدوا قانونا للفصل في كل الفضايا ذات الصلة بالمحجوزات من القطعان وهذا القانون اصطلح عليه بقانون العرفية

 لقد سبق أن ترجم هذا النص السيد خليفة الخياري الذي ذكر في مقدمة ترجمته: "لم يثل المجتمع التونسي قبل انتصاب الحماية حظه من الدراسة سيما النظام القبلي ونمط العيش في البوادي".

وهو محق في هذا فقد اهتم المؤرخون بالأحداث الكبيرة التي تجري في الساعات القريبة من المركز - ولكن هذا لا يعني خلو المنطقة من الوثائق والأعراف التنظيمية مع الإشارة إلى أن ضباط الشؤون الأهلية قد تركوا رصيذا هائلا من المعلومات يتم استغلالها الآن بشكل منهجي ينصف الجميع.

\* باحث تونسي.



## قانون العرفية :

يختم من هذا القانون بأن العقل هو الذي أملاه وقيل بواسطة التطبيق. وذلك للفصل في القضايا المختلف فيها منها تلك التي لا نجد لها أثرا في القانون وهذا القانون معمول به ومعترف عليه بين كل أهالي الجنوب التونسي قبل وصول الفرنسيين الى تونس

وشيخ العرفية هو في الغالب رجل مسن رصين مؤثر ونزيه يعهد اليه بتطبيق فصول هذا القانون ونقرأ وبعدما نفرغ من تقديم لمحمة للقارئ عن الهجمات سنضع بين يديه مختلف فصول قانون العرفية وسنشرع أولا في محاولة تلخيص الكيفية التي يجهز بها الأهالي الخارجين الى الغزو.

لقد تعودنا خطأ أن نطلق مسمى غزوة على كل سوط قام به عدد معين من الفرسان، بيد أن الغزوات من هذا القبيل تنقسم الى ثلاثة أنواع متميزة تماما

1- الغزو: ومعناه طائفة كبيرة من الفرسان المسلحين يصل عددهم الى 400 فارس أحيانا أو (أكثر)

2- الغيبة: عدد الفرسان يقل عن الـ 400

3- الجياشة: وتطلق على عصابة من التريسي (رجال مسلحون يشبهون قطاع الطرق).

ثم نقرا: "ولنتابع الآن خطوة بخطوة قسما من الفرسان يخرجون في غارة" فبعد جمع معلومات دقيقة عن قطع من الأغنام أو الإبل يرعى في مكان معين تحت حماية راعيها وبعدما يتداول عدد من الفرسان الخبر فيما بينهم يقررون الخروج بعد تناول العشاء. حيث يتم تعيين نقطة محددة للقائه مع المحافظة على سرية موعد الخروج وذلك لأسباب مختلفة. إذ ربما يرغب فرسان آخرون للحاق بهم مما يجعل عندئذ سهم الغنيمة محدودا وهذا من جهة ومن جهة أخرى ربما عن لحائن أخذ الأسبقية بتحديد مالكي القطعان.

## توزيع أسهم الغنيمة:

قبل الإغارة يعتقد حفل بين المشاركين بهدف تحديد سهم كل مشارك حسب جسارته فربما يصبح لهذا سهم واحد بينما يكون نصيب الثاني أكثر ربما ضعف سهم الأول أو مرة ونصف والسفر في تلك شجاعته وإجانبته الرماية وركوب الخيل.

ويقوم أحدهم ويعتبر نفسه أكثر حظا بفرض حوله على الأرض حيث توضع فوقه الزميمة- دقيق الشعير المحمس- ثم يتقدم اثنان ويتناولات الحولي من أطرافه عندها يمر كل فارس من تحتها بينما يقوم أحدهم بدورة أو دورتين من باب الفروسية ويختار لهذه الحركة فارسا يعطي سهوة جواد كميته أو أشبه وهي الألوان المحبذة وهذه المجموعة من الفرسان تسمى من طرف الأهالي "السيب" وتعني سيب الحصان -شعر العنق أو الذنب.

نقرا: "وهو الاسم الذي سوف نستعمله دائما للتدليل عليه" وهذا السيب يغادر بعدما ينتخب قائده الذي يكون عادة رجلا شجاعا ويعرف بشكل جيد البلاد وقد أظهر في السابق براهينه بمساعدة الشوافة أو فرسان الطلائع الذين لهم بصير شاقب وجياد منربة أي بمعنى من المعاني الكشافة أو الرواد. أما بغية السيب فيطلق عليهم اسم تابع أو اتباع وعند الانطلاق لا يقول الفرسان "يا الله نسبرو" بل "يا الله نعنمو". وعندما يتراءى للسبب من بعيد دغل شكير أو بقلون هذه (سدره) بل هذه (كرمة) وعندما يلتقي السبب بقلون أو جلال فإن هذا الأخير لا يقول السلام عليكم عندما يبادر بالتحية بل يقول "انغمض الله" فيرد عليه "من سعيهم لا يرحمنا الله" وعند المسير يمنع تمرير الرجال فوق القربوس -قربوس السرج- بهدف الاستراحة إذا كان ذلك فال شركما أنه عندما يلتقي السيب بواحد من الأهالي يحدث الانطباع التالي: فإذا كان من "الجلالة فيعني ذلك فال نصص. أما إذا كان من جماعة الجليديات فيعني ذلك فال سسد \*\* وأخيرا وعندما يلتقي السبب بشخص من أولاد مريم فإنه يعود الدراجة ويؤجل الخروج الى موعد لاحق. وذلك يكون انسجاما مع احترام الأهالي لهذه المجموعة المرابطة وعند رؤية غرابين يعني ذلك طالع خير لأنه "سعيدين والحال زين" وعند توقف الفرسان للقاء أوللراحة وتكون الخيل رابضة بدون حركة ولا صهيل يقولون "الخير استمرت تبغي وتسمى" أما إذا كان أحد الخيول يصفر بوجليه الخلفية يعني فيعني ذلك طالع خير فيقولون يقبض والعكس في حال الرجل اليسرى. وإذا كانت خصلة الحصان موزعة يمينا وشمالا على الناصية فيعد ذلك طالع خير ويقال "الخير يشونو يقسمو السحي" إذا كانت الجياد مضطربة أثناء الراحة فلا يعد ذلك أمرا جالبا للخير ويقولون "الخير مقلبة" أي مطاردة ويعد تخير الخيل أثناء السير علامة حسنة ويقال "نقروا إذا عرفتو



به الحصان حيث كان المغيرون عندما يشنون من بعض الصعوبات التي يمكن أن تعترضهم عند العودة من طرف قايدهم أو خليفتهم فإنهم يخصصون له نصيبا من الغنمية رغم أنه لم يشارك في الهجوم وبكم كون هذا السهم كان نتيجة خوف فأنهم أطلقوا عليه احتقارا "لجام اليهودي" وهناك سهم آخر أطلقوا عليه "لجام النكير" حيث يقدم إلى الشخص الموصوف بكونه رديقا ويحدث ذلك عندما تكون الحيوانات المنهوبة تعود ملكيتها إلى قبيلة مرايطة وأن أحدا انتهت إليه حصّة يرفض أعادتها إلى أولاد الشيخ المتضررين وفي الحالة تلك يضطر رفاهة إلى مؤارته والنسج على منواله تاركين اللعنات تنصب عليه من لدن الولي الصالح.

### نظام الحماية

إذا أسر أحد الفرسان فارسا آخر ووضعه تحت حمايته يسمى هذا المحمي (صنعة) أي أنه ممي ومدين بحمايته إلى أسرته وبدن لا يستطيع أي رجل من الصف المتصر أن يؤذيه تشي نقر. "موقد حدث أن عدوا وضع تحت الحماية ثم قتل من طرف مرافق للحامي فكان نصيب المعتدي القتل أيضا من طرف الحامي".

والفرسان الذي ينقذ حياة آخر له أن يجرده بالكامل أو أن يطلق سراحه دون المساس بما يحمل وعند عودة المحمي إلى مولته فإنه ملزم بإرسال هدية إلى حاميه ونقرا "يجب أن لا ننسى أن الأعراب عادة ما يجردون أسراهم إذ عادة ما ترى الأسرى يهودون ولا شيء يستورهم إلا قميصا تتم استعارته من "دوار" مر به في الطريق" و"الحماية التي تتم خلال الصراع تسمى "صنعة الصيق" لأنها في وقت خطر أما تلك التي تمنح أثناء الملاحقة حيث يختار الموزوم انقاذ حياته تسمى (صنعة الوسع) والفرسان الذي يحمي آخر لمعرفته أحد أقاربه أو علاقة صعبة مع عائلته فتسمى هذه الحالة "على عيون" أي اعتبار الـ...

والأهلي الذي يعبر أرضا لقبيلة عدوة معلنا أنه قاصد أي في طريقه إلى أحد أفراد تلك القبيلة فإنه مضمون وكل أهلي من قبيلة معادية مرفوق بصاحب يبقى أمنا حتى خروجه من أرض تلك القبيلة لأنه "مشيع"

كثرو" وأخيرا لا يتخاطب الفرسان صباها وفق الصيغة المعروفة "صباحك بالخير" ولكن "صباحك بالغيدة" ويكون الجواب "بالبل (الأبل) أو مالها شايده"

وعندما يصاب فارس بالمرض أثناء السير يعاد إلى أهله رفقة فارس أو فارسين من رفاقه بحسب خطورة حالته وتنقسم مؤنثته ومؤنثة رفيقيه بين السبب عدا ماهو ضروري لحاجته وحاجة من يرافقه وذلك للبرهنة له ولمن يرافقه بأن حظه من الغنمية وحظ من معه مكفول رغم الغياب...

هذا ونادرا ما يعمد السبب إذا اعترض سبيله نساء من قبيلة معادية إلى تجريدهن من حليهن

عندما يكون السبب على مسافة غير بعيدة من المكان الذي ترعى فيه الحيوانات المستهدفة يتولى واحد من الرجال التأكيد من كون الحيوانات غير محروسة و يعود لاعلام رفاقه بذلك فيأتي هؤلاء ويحتجزون الرعاة و يحملونهم على سوق القطعان في اتجاه المكاب الذي عسكروا فيه وعندما يبتعد السبب عن المكان الذي رعى فيه الغارة يطلق سراح الرعاة ويواصل السبب سيره عائدا إلى مقره حيث يقوم الفرسان بقسمة الغنمية ويتم كل شيء على ما يرام وفق الحالة المذكورة. إلا أن هذا الأمر لا يتم دائما كذلك فقد لا يؤخذ الرعاة بقتة خاصة في الليل حيث ينأمون متفرقين فإذا ما تم القبض على واحد أو اثنين يهرب الآخر ليشعر القبيلة المستهدفة التي تأخذ بدورها سلاحها وتلحق بالمغيرون وعندما يلتقي الجمعان طرف لا يريد أن يفرط في غنيمته وآخر لا يقبل التفریط في ممتلكاته وإذا كان الأول أكثر عددا يدافع عن غنيمته وإذا كان العكس يتخلى عنها عامدا للهروب ومع ذلك تتم ملاحقة المعتدين وإذلالهم ويحدث أحيانا عندما يجبر الفرسان على ترك غنيمتهم أن يعمدوا إلى قطع أذناب الخرفان ويحملونها معهم كي لا يعودوا فارغي الأيدي. أما إذا كان أحد الفرسان يملك حصانا جيدا فإنه يربط أرجل خروف أو خروفين ويضعهما على قروبوس السرج مكتفيا بهذه الغنمية الصغيرة إلا أن هذا أيضا لم يكن دائما سهلا خاصة عندما تكون العودة تتطلب سفرا طويلا

### السهم من الغنمية (الحصنة)

تسمى الحصنة من الغنمية "لجاما" أي اللجام الذي يلجم



يسترجع لاحقا يعاد الى مالكه لقاء مبلغ قدره 15 فرنكا لغائصة الذي قام باسترجاعه.

**الفصل رقم 3 :** كل جمل تم أخذه وأعيد في نفس الظروف يعاد إلى مالكه مع دفع مبلغ قدره وسطيا 6 فرنكات ويجب أن يكون الجمل موسوما بوسمة الشخص الذي ادعى ملكيته ...

**الفصل رقم 4 :** إذا كانت الإبل تحمل سمة قبيلة ثم استعيدت من طرف الأهليين التابعين لهذه القبيلة وإذا قام هؤلاء بنحر واحد منها فالأحكام تتم كما يلي ،

3. إذا كان الجمل ربع أي عمره 5 سنوات فيعوض بسداس أي عمره 6 سنوات.

ب- إذا كان ثني أي عمره 4 سنوات يعوض برباع أي 5 سنوات إضافة إلى هذه الأحكام المبنية أعلاه فإن الغالطين لا يحفظون عند ركويمهم للأغارة يوداع زغاريد النسوة.

**الفصل رقم 5 :** إذا استرجع أحد الأشخاص ناقة وبقيت عنكم منجنج وأبقيت فإن الناقة فقط تعاد إلى صاحبها عند الحضور لطبيها

**الفصل رقم 6 :** عندما يعاد حصان يسمى (عريف أي أعيد بعدما تم حجزه وبقي عند مرجعه بين 10 أو 51 يوما فإن مالكه الذي يطلبه عليه أن يدفع 15 فرنكا في البداية ثم 60 سنتيما لكل يوم من أيام الحراسة. وهذا المبلغ المذكور يكون لقاء الخسائر المنجزة عن التغذية ويسمى هذا الأداء (رماكة) أما فصل الربيع حيث يرعى الحصان ويستهلك الأعشاب فإن مالكه يدفع فقط 15 فرنكا

**الفصل رقم 7 :** كل فارس استرجع جوادا واحتفظ به فترة من الزمن ويصادف أن يركبه في غارة وتسبب في قتله أو في خسارته فإن عليه أن يدفع للمالك الأصلي أربع جمال كتعويض.

**الفصل رقم 8 :** إذا لوحق شخص حتى غاية خيمته ثم تدارك وعكس الهجوم وقتل المهاجم فليس لعائلة المقتول شيء

**الفصل رقم 9 :** إذا كانت الماشية ترعى أحد الأهليين وساقها إلا أنه فوجئ وقتل في الأثناء فلا حق يحصل لأهله.

**الفصل رقم 10 :** إذا كانت الماشية في المرمى تحت

## العمار. التعاقد

العمار هو التعاقد أي اتفاق يكون مقبولا من شخصين أو مجموعة أشخاص لاقتسام الفئمة التي يتم تحصيها اجتماعيا أو من أحد الأطراف فقط ونحد عدة نماذج من هذا التعاقد العمار:

1. عمار على الفارخ/: تعاقد على اليد الفارغة ويتم عن الإطلاق إلى الغزو أي عندما يكون السبب لم يتحصل بعد على أي شيء

2. عمار الكبوس ( غطاء الرأس الشاشية) ويحدث عندما يريد الطرفان المتعاقدان مزيدا من تمتين الاتفاق حيث يتبادلان الكبوس

3. عمار الضيق أي التعاقد في الوقت الحرج ومثاليها يكون " يخرج زيد وعمرو إلى غارة ما ويكون الأول يملك حصانا جيدا والثاني حصانا أقل جودة وعند ملاقة العدو يتجاوز زيد عمروا فيصبح هذا الأخير "رانا عامرين" فيجيبه زيد بنعم وإذا استحوذ زيد على الحصان يطلب عنده عمرو من زيد أن يعيره حصانه وبمواقة زيدا يتجلى عمرو الحصان ويواصل الملاحقة وإذا تحصل بذوره على حصان فإن هذا الأخير يكون قسمة بين الاثنين أما إذا حدث العكس وقتل حصان زيد فإن عمرو لاشي عليه لغائصة زيد وأن أول حيوان يحصل عليه يكون مناصفة بينهما.

## فصل قانون الشرطية

يفصل شيخ الشرطية القضايا بالماضي أي وفق الماضية .. والماضية مرسوم موشوق يحتوي على كل الفصول التنظيمية وطرائق تطبيقها حسب الحالات الطلوة نفرا: لم يكن من السهل علينا الحصول على هذه القوانين التنظيمية التي نحن بصدها ذلك أن الأهليين حذرون دائما ويجدون العبور لعدم ابرازها . وبمرور الوقت أصبح بوسعها الحصول على هذه المدونة المختصرة والتي تبقى مع ذلك متقوصة.

## الفصول:

**الفصل رقم 1 :** كل بندقية - بارودة يتم استرجاعها تعاد إلى مكانها الأول دون أداء

**الفصل رقم 2 :** كل حصان يتم أخذه من طرف العدو ثم



**الفصل رقم 19: الفارس الذي يفتك بعدوه** فيأخذ حصانه يصبح هذا ملكا له.

**الفصل رقم 20: الفارس الذي يستولي على حصان أوقع راكبه أو أن هذا الأخير قتل من طرف أحدهم إلا أنه لم يتمكن من الإمساك بالحصان** يصبح هذا الأخير لمن يستولي عليه أولا.

**الفصل رقم 21: الفارس الذي يستسلم له عدوه** فله الحق أن يتصرف فيه وفق ما يشاء.

**الفصل رقم 22: لا يحق لفارس الدخول لأرض تابعة لقبيلة معادية إلا بعد أعلام صاحبه مسبقا** وأن هذا الصاحب يحضر لملاقاته عند نقطة معينة.

**الفصل رقم 23: الفارس العدو لا يحق له المجيء إلى دوار حتى إذا كان له فيه صاحبا** في هذا النجع يوجد من قتل له أب أو أخ أو ابن أخ من قبيلة الفارس وعلى الصاحب أن لا يقوم باستقبال هذا الفارس في ظروف مشابهة.

**وعندما يحدث صراع بين صفيين متعددين** فإن المتحاربين من الصفيين ينزويان بعيدا حيث يتعرفان على أخبار عائلتيهما ثم يعود كل واحد إلى مجموعته و عند الحرب يتجنب الصاحبان بعضهما البعض وعند سقوط أحدهما يسارع الثاني فوراً إلى وضعه تحت حمايته.

والسبب المزمور لا يدخل إلى نجعه إلا ليلا وإذا كان هناك قتلى وجرحى فإن السبب يبعث بفارسان لاعلام عائلات الضحايا والنساء اللاتي يفهمن بسرعة ما يعني ذلك يبادرن إلى مقدمة لسبب منتحبات ويشعلن النار في حزم الحطب.

حماية فارسين وحضر فارس آخر من نفس القبيلة متظاهرا بالإغارة إلا أنه قتل في الأثناء فلا حق يحصل لأهله أيضا.

**الفصل رقم 11: الشخص الأهلي الذي يعير حصانه** بمحض إرادته إلى آخر بهدف الإغارة فلاحق له المطالبة بالتعويض إذا قتل الحصان أو افتك منه.

**الفصل رقم 12: أما إذا قتل الحصان واستطاع الفارس** أن يعود بحيوانات فإن مالك الحصان يأخذ مبدئيا (4) جمال) لقاء حصانه وله أيضا النصف من البقية الباقية عند الغرد الذي ركب حصانه

**الفصل رقم 13: نفس الحالة إذا كان الفارس جلب معه** غنما فإن مالك الحصان يأخذ 25 نعجة كما يقسم بالتناصف مع الفارس البقية

**الفصل رقم 14: الشخص الذي يعير سرجه له الحق في** ربح الغنمة.

**الفصل رقم 15: اعارة البندقية يدفع المبلغ بنجمته**

**الفصل رقم 16: إذا قتل شخص أحد أفراد العائلة الذي** سبق وأن عفا عنه فإنه يخلع من دائرة الفرسا المشاهير الشجعان ويحكم عليه اضافة الى ذلك بذبح ثلاث من نعاجه.

**الفصل رقم 17: أي شخص يجرد ضيفا من ممتلكاته** يغرم بذبح ثلاث من نعاجه مع استعادة المستولى عليه

**الفصل رقم 18: يغرم بالعقوبة نفسها أي شخص** يسلب أحد الأهليين الذي يكون مصحوبا بصديق (صاحب).

\* La rencontre d'un indigène de la fraction des Djelaltha etait funeste, celle d'un indigène de la fraction des Djelidar était heureuse; p:348.



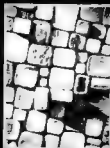
# خزفيات يلنكا البلاجي

ترحال بين ثقافات الأرض  
ونبش في تربة الذاكرة الإنسانية

خليل قوبعة

إن المتسك في هذه التجربة، يكتشف أن هذه الفنانة لا يمكنها  
أن تعيش خارج الحياة الفنية التي يصنعها الناس هنا وهناك.  
فإنسان عليها هو الزوج التي تقرأ أعمالها... والأرض هي التي  
قدم لها المادة الأولى... ولقائها التي توسعت مع السنوات هي  
التي جعلت من هذه الفنانة الإنسانية التي وجدت  
الإنسان وتلقاها بهذه التجربة...

محمد بن رجب





جالسكا بلاجي فنانة تشكيفية تونسية من اصل كرواتي. بعد نشأتها بمدينة سبليت باورويا الشرقية، قدمت إلى تونس وواصلت الدراسة بمدرسة الفنون الجميلة منذ سنة 1976 وبعد حصولها على الاجازة وشهادة التخرج في البحث شرعت في التدريس بهذه المدرسة العليا. فيما التحقت بالمعرك الوطني لص الحرف بتونس واشتغلت به بين سنتي 1992 و1994 ثم في مناسبات أخرى سنتي 2001 و2002 وكانت جاليسكا بلاجي قد قدمت معرضها الاول برواق شريف للفنون بسبيد بوسعيد سنة 1992، قبل ان تقدم عديد المعارض الأخرى بكل من قطر وبغداد وفرنسا والسودان



## \* ترحال ...

ساهم في إثراء الخامات التعبيرية التي تتعامل معها وفي تنويع قاموسها التشكيلي مما أدى باللوحه إلى أن تكون فضاء تجتمع فيه شغوات من عشق هذه الفنانة للأرض وحضارة الإنسان بل إن كل ما يتداول بين أنامل هذه الفنانة "الرحالة" من أنواع القربة والطين.. يشهد على بعض آثار الإنسان ويتضمن شيئا من عبق الحضارات القديمة. وعلى هذا النحو، تبدو الفنانة دائما مسافرة مُلَمَّسٌ في فضاء لوحاتها شغوات الأنا الفردية المنفتحة وجغرافيتها الإنسانية الممتدة، وقد توزعت بين أزمان من التاريخ وأرجاء من الأرض.

## \* تشكيل الذات .. إعادة ترتيب مكونات الفضاء

تقوم اللوحة الخزفية لدى جالينكا بلاجي على فضاء ميكرو- خلوي (Micro-Cellulaire)، يتكون من قطع أو أقراص هي بمثابة مفردات أو خلايا تتجاور وتتلاقص على نحو ممتد. كل قطعة هي بمثابة كيان تشكيلي بسيط قد

تشتغل جالينكا بلاجي بفن الخزف منذ زهاء الخمسة عشر سنة. وفي لوحاتها الخزفية التي تنجزها بالإفادة من خبرات تشكيفية وتقنية مختلفة مثل الفسيفساء، نستقوي رحلات هذه الفنانة وأسفارها بين أرجاء مختلفة من البلاد التونسية وبين أصقاع متعددة من العالم وخاصة بالشرق الغربي والعربي.. فلوحاتها تقص علينا تجوال الفنانة بين أنواع عدة من الخامات الأرضية والثقافات الخزفية والرمزية، وكثيرا ما تأخذ جالينكا بلاجي من الأراضي التي تحمل بها شيئا من تراثها وطينها إلى ورشتها لتحولها إلى مادة تشكيفية تؤثت بها لوحاتها أو تشكل بها مفرداتها الفنية

كان تحولات الشكل الفني التي تطالعنا به هذه التجربة الثرية والأطوار التي تمر بها الألوان المستخدمة هي بمثابة شواهد فنية على رحلات هذه الفنانة. ولعل تراء هذه الجغرافيا التي تتعاطى معها الفنانة في ترحالها، قد





يتضمن علامة مرسومة أو منقوشة أو محفورة من طبيعة تشخيصية أو تجريدية أو زخرفية. وهكذا يؤدي تجاور هذه الوحدات إلى إحداث تراكيب نسيجية مترامية الأطراف قد تتنوع على مستوى الدرجات الضوئية فتحدث حركية بصرية وقد تتفاوت على مستوى النتوءات فتتنشط الإدراك العلمي. أما الطلاء اللوي لهذا السيج المركب، فهو يراوح بين الفصائل المتجانسة أحيانا (الألوان الترابية والبينية) أو المتضاربة أحيانا أخرى (الأحمر والأزرق...) وهو ما يضيف على أعمال جالينكا بلاجي صفة التنوع والوحدة في ذات الوقت إذ تتكاتف الوحدات المكونة وتتعاوض لتأليف نسيج معقد ولكنها بنفس القدر، تحافظ على تنوع حساسياتها اللونية وتنوع الزخارف والعلامات التي تحملها.

وفي هذا المسار تستثمر الفنانة داخل فن الخراف عديد التقنيات التشكيلية ومن ذلك الرسم الخطي في إخراج بعض الشخصيات بطريقة عفوية وخام، أو في صياغتها لبعض الزخارف التجريدية المستفادة من الزخارف المعمارية في التراث العربي أو من الرسم الملوري في التراث الغربي (حيث يقع تقسيم الشكل إلى عناصر زخرفية مضبوطة تحيطها خطوط سوداء) ههنا نلاحظ في بعض النماذج تعاطي الفنانة مع فن النحت عندما تقدم هذه القطع والوحدات في شكل أقنعة نانئة الملامح بينما تكتمي في نماذج أخرى، بأن تحفر بواسطة الخطوط علامات على القطع الخزفية قبل إدخالها إلى الفخ، دور الإحتياج إلى الألوان أما في ترتيب الفنانة لهذه الوحدات التشكيلية داخل فضاء تركيبي فتتعامل مع تقنية السيفساء.

لكن لوحة جالينكا بلاجي تستغزنا لمباحة أطوار عملية إنجازها التقني فلو تناولنا على سبيل المثال، آخر ما قدمت من أعمال ضمن معرض فردي انتظم بفضاء سوفونيا بقرطاج (ديسمبر 2003)، نلاحظ أن اللوحة الخزفية لا تمثل كيانا مكتملا وجاهزا، معلقا على الجدار بل تحدثا على متابعة مسارات إنجازها التقني والتشكيلي، فواء اللوحة الخزفية تكمن قصة إنجازها، وهي قصة متعددة الأشواط والأطوار، تتبدئ من اكتشاف المادة الطينية مروراً بتجريبها وتعريفها بين الأصابع وصولاً إلى إخراجها من الفرن (هذا الصندوق العجيب الذي قد تتخذ فيه القطع الطينية تحولات لا متوقعة...) ثم تركيبها النهائي وضبط العلاقات التشكيلية بين عناصر الفضاء...

وقبل هذا وذاك، تتفاعل جالينكا بلاجي مع التربة الطينية بوصفها شحنة حية تحتمل أثر الإنسان وتختزل ذاكرة



الحضارة. فاعمالها اجراء مركبة مقتطعة من الأرض التي تسكنها وتجول على اديمها وتأمل وتحلم وتتخيل إنها قصة ذات تعشق الأرض وتحاول من خلال هذه الأعمال أن تشكل ذاتيتها من خلال تشكيلها لمادة الأرض هذه وما تقترحه من تدخلات عليها وافعال بالإستعانة بالنار إذ النار شريك الخزافة في ما تصنع وتقطع وتركب وتعمل مثلما كانت النار شريك الخيميائي (L'alchimiste) الذي يسارع بواسطة الحرارة نسق المسار الطبيعي في تحولات الأشياء

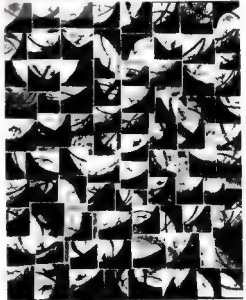
إننا بإزاء لعبة خلّاقة، لعبة الخلق الفني التي تمتاز فيها الحياة المعيشة ومحالطة الأمكنة ومناخاتها وطبائعها وتاريخها الطبيعي والرمزي، بخبرة التدبير التقني لدى الخزافة وبرؤيتها التشكيلية للغضاء المركّب

### \* إفتتان ...

من الصعب أن ندرّ اختيار الخامات الأولية للوحة الخزفية بشكل محسوب ومقصدي، إذ الفنانة تتناول من أنواع الطين ما يعرضها في حياتها اليومية، وهي القاشة «كل إبداع فني هو انعكاس لعصر ما، وينفس القدر، انعكاس المكان الذي نظهر فيه شخصية الفنان».

فقد كانت البداية بافتتان الفنانة بالطين النضج (Terre Cune) والوانه الساخنة، وهي مادة تحافظ على آثار اليد التي تشكلها ثم جاء اكتشافها لتشكيلات المعمار في المدن التونسية وحداثتها التي غلّغ بعضها بمربعات العايريس اللّماع، ذات الألوان الخفيفة على أرضية ناصعة البصر «كيف لي ان اعيد انتاج هذه الالوان واضير عن احساسي منذ رؤيتي الاشكال من خلف ستار رقيق بجوهرها إلى أشكال غير واقعية؟ قد يكون الجواب نصيا ولكن السؤال كان قد استغرقني منذ زهاء الخمسة عشر عاما للسير على طريق الفن الخزفي».

ولا ريب، يقتضي الأمر مدة زمنية ملائمة للتعرف على حاسة الصلصال ومعاشرتها كما يقتضي الأمر شيئا يسيرا من الجراءة للإقدام على تشكيلها ويبدو أن الحامة من المروية بحيث يمكن أن نمنح اعانة امكانيات لا متناهية في معالجتها فنياً،







أما تغير أشكال الصلصال وألوانه، فهو أمر اكتشفه عند جفاف هذه المادة وبعد نضجها في الفرن كما اكتشف أن هذه المادة تفرض على طبيعتها الخاصة. وبهذا يعني الأمر في البداية بإحساس فريد، هو ثمرة اكتشاف عالم مجهول. فمن الخزف عالم ثري يكتشفه كل واحد منا بطريقة مختلفة. أما هذا الإنطباع الحاصل عند التطرق إلى عالم جديد، فهو لا يفارقني مهما اكتسب من الخبرة في هذا المجال. وبهذا يعني كل يوم باكتشاف جديد، فيما يحتسب حب الإنطباع على التقدم في التجربة، شيئا فشيئا.

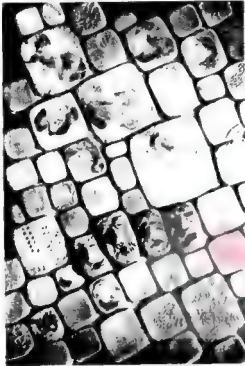
### \* تدبير تقني وحوار مع المادة الخزفية ...

إن لوحة خزفية يمكن أن تصنع في شكل قطعة واحدة. ولكن المادة الطينية مائلة بطبعها إلى التقلص والإنكماش عند جفافها كما أن لوحة الطين قابلة للانكسار كلما كانت متسعة المساحة، بل ويصعب طيها نظرا لصغر حجم الفرن زد على ذلك، يمثل اللون مشكلا آخر ضمن الداب فحتى تحافظ اللوحة على انصبها وتماسكها وحتى تتدعم صلابتها، لا بد من إضافة قشاج الأجر النضج المدقوق .. وهو ما يؤدي إلى الزيادة في سمك اللوحة ووزنها ولعل هذه العوامل المادية ولتحاور الصعاب التقنية التي تفرصها، يعود اعتماد جالينيك بلاحي على البناء الخزفي ذي المفردات الصغيرة المتجاورة من مربعات ومستطيلات ودوائر، فهي قطع صغيرة سهلة الإعداد ولا تخشى عليها الحزافة من التشقق والإنكسار. وبتركيبها الواحدة بجوار الأخرى تتمكن من تأليف فضاء بما تشاء من المساحة. هكذا تصرّح جالينيك بلاحي وهي "تفسّر" الدواعي التقنية لهذا البناء المفرد ... ولكن ما مساني أن أقل إزاء ما بين هذه القطع من خطوط فاصلة؟ هل أعمل على إخفائها وإزالتها أم على إجلالها وتوثيقها؟

أما يجوز لي أن أعود إلى هذا وذلك في ذات اللوحة؟ ... فإنا أستطيع بناء اللوحة بواسطة وحدات متجاورة للحصول على تكوينة ثرية من اللوحات والصور الصغرى المتألفة. وعندما، أما يجوز لقراءة اللوحة الخزفية أن تكون مزدوجة؟ إذ من بعد، كأننا باللوحة نلبس حلة تجريدية في نسج شبه متجانس. أما عند الإقتراب منها بخطوات، فكانت تكتشف فيها بعدا آخر: حيث تلوح لك شخص صغيرة، عناصر معمارية لمدينة متناثرة الأركان أو ملامح وجه نائي. وهذا الألق القرائي الثاني الذي يقودنا إلى اكتشاف عالم من الرسوم الحقيقية والصغيرة، يشبه ما نكتشفه عندما نأمل تصاور على دقني كتاب عجائبي

بل تستطيع أن تقرب أكثر فأكثر من اللوحة لتتجسس تلك الرسوم المنقوشة بواسطة المس. فالتعامل الخزفي يمكن أن يبرك بواسطة الأصابع أيضا وفي هذه الحالة يمكن أن نغمض أعيننا.



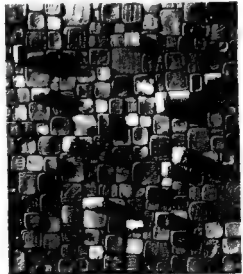


بذاتها في خلق تعبيرية قائمة الذات، دون رسوم أو تدخلات غرافيكية مضافة؟ هل يستلزم الأمر من جالينكا بلاجي أن تراوح بين الأدوار لتكون خزافة تارة، ورسامة تارة أخرى؟

لا ريب، إن فن الخزف ملتقى للعديد من الأفعال التشكيلية إذ بين ترميز القطعة الطينية بواسطة الأصابع ومداعبة مساحتها بواسطة الفرشاة، قرابة وتكامل. كما أن الخامة الصلصالة من المزونة، بحيث تقبل التكيف مع تشكيلات متنوعة.. وذلك من الخصائص التي تجعل الخزف مهيكلاً لاستقبال آثار اليد الفاعلة وبصماتها، ثم من جهة أخرى، أثر النماذج الغرافيكية الجاهزة التي تضفيها الفنانة إلى المادة قبل أن تجف، أو تلك الأفاريز المنقوشة، على نحو ما كان مستعملا في فن الخزف البابلي.

ويؤدي مسار الإنشاء بالخزافة إلى التدرج في معالجتها للمادة الطينية التي أصبحت شكلا أو مفردة، فمن تصور للخامات الصلصالية الصلبة وتصور للغشاء المركب من قطع صغرى.. إلى تصور يتعلق بالرسوم والعلامات التي توضع عليها. فقد اختزلت هذه الرسوم التشخيصية والزخرفية في مايماتها التشكيلية البسيطة، على نحو ما تعودت رؤيته في الرسوم الخزفية التقليدية وأواني سجنان ومنتجات الزربية والكليم... وغير ذلك من النماذج التراثية في الفن الشعبي التونسي، البربري والعربي الإسلامي وفن الرسم البدائي.. وفي مثل هذه المصادر الاستلهامية يكون الرسم عفويا ولا يستوجب قواعد أكاديمية أو معرفة علمية متناسبات الأشكال «ولكن، أفلا احتاج إلى خبرة النظر الأكاديمي في مرحلة مواءمة من إنجاز اللوحة. وهي مرحلة الصياغة النهائية على الأقل عندما يتعلق الأمر بالتفكير في مواقع الظلال والاضواء والتوازنات التي تشد بعضها إلى بعض؟»

وقد يكون من شأن هذه الرسوم والكتابات والحراف أن تلزي زمنية الإنشاء وتدعم المنسومة التعبيرية للوحة الخزمية. ولكن أليس للمادة الطينية القدرة على اللاكتفاء





عند زيارتي للبلاد القطرية، صلصلا مخضوضرا ذا جزئيات رقيقة وصلصلا أحمر ششنا وصلبا بطبعه ولا يقبل درجة عالية من النار. أما في السودان، فقد اكتشفت التربة الطينية الخصبة على ضفاف النيل. وهي مادة ثرية بالمواد العضوية والقابلة للصدود أمام الصدعات الحرارية. ومن خصائص هذه الخامة الطينية أنها تحمل آثار المسار الطويل لمياه النيل وتتضمن شيئا من قوة تاريخ فن الخزف الإفريقي. ولعل أهم أسرار هذه التربة الطينية، أنها تمثل أرضية خصبة بنبت فيها شجر ضخيم، هائل، يتفيا تحت ظلاله الصيادون.

### \*ثقافات من طين وصلصال ...

وتتنوع الخامات التي تتعامل معها الفنانة في إعداد القطع المعقولة التي تكون قضاء اللوحة، لكن طين سجنانا هو الأكثر تواترا، ذلك الذي يبدو وماديا قبل مخالطة الحرارة، وورديا بعد خروجه من الفرن. وفي مرتبة ثانية يأتي الصلصال الأحمر والأبيض والقمحي الذي تجلبه الفنانة من فرنسا. وذلك فضلا عن الطين الرملي والبرسلان المطبوخ في 1300 درجة حرارية. ولقد اكتشفت







## \* حوار مع النار ...

«إن لحظة نشج الطين في الفرن هي لحظة الحقيقة، فبواسطة الفرن تتعرف الخزافة على الحساسيات اللونية الملازمة لطبيعة هذا الطين أو ذاك. وهكذا، لا يمكن للخزافة أن تحدد ما ستكون عليه الألوان الطينية والأوكسيدية قبل ملاسة الأقراص والقطع لحراة الفرن. وقد تتعلق المسألة بحسابات رياضية مضبوطة يمكن للكيميائيين وعلماء المادة والسوائل إجراؤها لمعادلة درجة الحرارة مع طبيعة المادة الطينية، إلا أنها بالنسبة لفناني الخزف، تبقى رهينة ما يسمونه بـ "الصدفة" و"الامتوقع".

وقد يتضاعف استمتاع الفنانة بتحويلات الطين في الفرن ومآله اللوني عند عدم معرفة نتائجها بصفة مسبقة بل وهامي الفنانة تستثمر المفاجآت الحاصلة بعد الفرن مثل التشقق والتقلص... وتحولها إلى مؤثرات تشكيلية. تدعم التعبير الجمالي. وهكذا، يقوم فن الخزف على هذا الحوار المثلث ما بين البرنامج التقني والتشكيلي للفنانة وطبيعة الخامات وتحويلات النار. «ليست عملية طبع الطين مجرد اختبار تقني، بل هي بالأحرى نوع من الإحتمال... إن الانتقاء بالفرن وما يطلعه في المادة من تحولات، لهو نوع من اللعب المشعر. وسواء تعلق الأمر بتسع مائة أو ألف أو ألف وثلاث مائة درجة حرارية، داخل هذا الصندوق المغلق الذي نسيمه فرنا كهربائيا، فإن المسألة تأثير الانتباه وتستفز في المتأمل الإطلاع على ما ستكون عليه القطعة الخزفية بعد طبخها. وقد يصيبني الهلع والخوف من مصير عكسي محتمل لهذه القطع والأقراص الخزفية. داخل هذا الجحيم الناري الخلاق (أد الله يؤدي الأمر إلى انكسارها). ولكنني أفتبط وأسعد لرؤيتها وهي تتحول فيما بعد إلى أشكال وصور تراهني على الخلود».

وحتى تفتتح تحولات الحامة في الفرن على آفاق جديدة تثير رغبة الإكتشافات، تلتجئ الفنانة في مناسبات شتى إلى استعمال تقنية الرأكو (Raku). وهي تقنية خزفية حديثة تقوم على إخراج القطع من الفرن، مباشرة بعد انتهاء فترة نضجها والرمي بها في خامات قابلة

للإحترق السريع مثل نشارة الخشب والأوراق وأوراق الشجر اليابسة والجافة... وعندها يصبح الطين النضج لأمعا ومائلا إلى السواد، بعد أن كان أبيض أو ورديا أو أحمر. بل إن بعض الأصباغ التي تحتوي على أكاسيد معدنية، تفقد بفعل هذه التقنية جزءا من أكاسيدها لتصبح معادن وذلك على نحو ما يبدو من تحولات في أكاسيد النحاس

هكذا، تعمل النار على مضاعفة جمالية الأرض والتراب على إثر مثل هذه التحولات.. فيما تسعى الفنانة من خلال معاشرتها التقنية والتشكيلية لأشكالها الخزفية، أن توجه هذه التحولات التي تطرا على المادة وتستثمرها داخل مسار متسلسل من العمليات الفنية، فتضفي عليها المعنى وتحملها مضمونا وجدانيا وعبارة جمالية.



## في "استعباد النساء" لجون ستوارت ميل

سعاد شاهرلي حراز\*

نشر جون ستوارت ميل كتابه في استعباد النساء سنة 1869 في عصر طغت عليه فكرتان وهما فكرة الاعتراف باستعباد النساء وفكرة المطالبة بحقوقهن في الانتخاب.

ننظر لهذا الوضع السائد والذي نشر فيه مل كتابه، يمكن أن نعتقد خطأ أنه كتاب يساند فيه صاحبه حركة اجتماعية وسياسية تبدو شاذة عن فلسفته فتعبر أكثر عن تأثره بخصايها عصره. إن هذه القراءة لمؤلف ميل جعلت بعض الشراح يؤولون طابعه المنطقي والفلسفي وهو الطابع الذي يؤكد عليه في قراءتنا لاستعباد النساء وهي قراءة تثبت وحدة الفكر الفلسفي لميل في معالجته للمسائل النظرية والعملية على السواء. إننا نعتقد أن هذه الوحدة تقوم على المنطق الذي اعتبره ميل "علم العلم" (8). لذا فإننا سنتناول استعباد النساء من زاوية منطقية أساسا أي أننا سنهتم بالجانب العام من هذه المسألة وهو ذاك الذي يتعلق بالحجج التي قدمها ميل للدفاع عن المساواة بين الجنسين محاولا بذلك ضبط الانفعال الذي تثيره مثل هذه المسألة. لو اكتفيينا بأطروحة المساواة بين الجنسين وقطعنا النظر عن الحجج التي تؤسسها، أمكن لنا العثور في جمهورية أفلاطون (9) على أساس كل الحركات المنادية بتحرير المرأة من القرن التاسع عشر إلى يومنا هذا لكن المساواة بين الجنسين عند أفلاطون هي مساواة تقوم على التسليم بوجود وظائف محددة مسبقا ومستندة إلى الطبيعة النسائية وإلى مكانة النساء في الجمهورية.

هكذا، لا تكون المساواة مبدأ بما أنها لا تمثل إلا وسيلة في خدمة نظام اجتماعي ما. إن الدفاع عن المساواة لا يكون إلا بالرجوع إلى نظام يحتل فيه كل شخص المكانة التي

تبدو قضية المرأة اليوم قضية شبه محسومة رغم أنها لا زالت تطرح اليوم في البلدان الغربية والشرقية نظرا لحدتها وصلتها العضوية بمبادئ مختلفة اجتماعية منها والسياسية والاقتصادية. لقد وقع استغلال هذه القضية استغلالا إيديولوجيا خدمة لأغراض تقديمية أو رجعية على السواء. لكن همنا في هذا المقال لا يتعلق بتوظيف إيديولوجي لهذه القضية بل يتعلق الأمر بكييفية التفكير فيها تفكيراً فلسفياً أي عقائلياً في القرن التاسع عشر من طرف فيلسوف إنجليزي هو جون ستوارت ميل. لقد عرف هذا الفيلسوف بالدفاع عن المساواة بين النساء والرجال دفاعاً خالف فيه الفلاسفة القدماء أمثال أرسطو (1) والفلاسفة المحدثين أمثال لوك (2).

إن موقف ميل بهمنا من حيث صلته بفلسفته وبالحجج التي اعتمد عليها في الدفاع عن المساواة بين النساء والرجال. لذلك سننعمد في تحليلنا على استعباد النساء (3) وعلى نسق المنطق (4) وعلى التفضيع (5).

لم يكن ميل أول من تناول قضية المرأة التي تم طرحها في إنجلترا في القرن الثامن عشر عندما نشرت ولستون كرافت Wollstonecraft سنة 1792 كتابها المطالبة بحقوق المرأة (6). وتواصلت هذه المناقشات إلى حد القرن التاسع عشر من خلال الحركات النسائية والمنشورات المتنوعة التي قدمها رجال ونساء على حد السواء نذكر منهم ويليام ملسمن William Thompson الذي نشر سنة 1825 عريضة بعنوان "دعوة إلى نصف الجنس البشري - النساء - ضد النصف الثاني - الرجال - الذي يمكنهم في حالة استعباد سياسي ومدني وعائلي كرد على فقرة من مقال للسيد ميل في الحكومة" (7).



أكتوبر (12). يعترف مل بأن هويته الحقيقية تتمثل في البحث المنطقي الخاص بالمنهج وهو البحث الوحيد القادر على حل اختلافات الرأي، باعتبارها، في نهاية الأمر، خلافا خاصة بالمنهج. فاستنتاجنا من ذلك، أن مل- الذي يعرف نفسه كمنطقي، لا يمكن أن يتخلل عن هذه الصفة المميزة عند فحص رأي خاص باستبعاد النساء وبأسسه المنطقية الخاصة. متفق هكذا وجون روبنسون John Robson أحد شراح مل والناشر لمجموعة آثاره الذي يؤكد أن نسق المنطق هو المرجع الرئيسي لفهم فكر مل (13). إن غرضنا في هذا المقال يتمثل في فحص استبعاد النساء باعتباره أثرا فلسفيا كليا أين يتمفصل منطق العلم ومنطق الفن وأين يؤسس التحليل النظري لما هو عملي أي لما هو سياسي وأخلاقي إن هذا التحليل النظري مبرر بمبادئ المعرفة والعمل المتضمنة في فلسفة مل.

يخصص مل استبعاد النساء لبحث رأي اللامساواة بين الجنسين الذي يدعي مناصروه أنه صحيح ومبرر لممارسة ثانوية وإحصائية تشترط لوضع الاستبعاد الذي وجهت إليه انتقادات كثيرة فيه. فيحاول، من خلال نقد هذا الرأي السائد والعام، اقتراح رأي آخر أكثر منطقية إذ هو رأي يستند للنسب تصبيا شرعيا ويتصور شروط إمكان نظام اجتماعي آخر يمكن من بروز ظروف تتلائم وملاحظة النساء ملاحظة تسمح بالكشف عن التربية وعن ظروف العيش التي تؤثر أشد تأثير في طبيعتهم إن مهمة مل لصعوبة لأن الرأي العام الذي يدافع عن اللامساواة بين الجنسين في شكلها القانوني والاقتصادي والاجتماعي والسياسي هو رأي مؤسس على الشعور لا على العقل (14) إن هذا الوضع يعطي لمهمة مل بعدا تربويا وأخلاقيا في أن واحد. فعليه إذا أن يبرز خطأ البشر ويخطو تأسيس آرائهم على العاطفة دون إخضاعها إلى فحص حقيقي ودون التثبت منها لأن الرأي يؤسس التربية والأخلاق والتنظيم القانوني والاجتماعي الذي يؤكد بدوره اللامساواة بين الجنسين. فالأمر لا يقتصر، حسب مل، على استبدال نظام باخر، بل يتعلق الأمر بالإقناع والتربية بعد تحليل الأوضاع التاريخية والفلسفية التي تعبر عن استبعاد النساء.

يوهان فيلسوفنا على العقل لتغيير الوضع السائد ومن هنا تستدفع كل البعد الفلسفي لاستبعاد النساء من خلال المراحل الكبرى التي اتبناها في مل والتي تتمثل في فحص

يستحق بحسب طبيعته. إن انهيار هذا النظام التقليدي يقتضي البحث عن حجج منطقية وحاسمة وعن أساس خلاقي حديث يمكن من نقد اللامساواة بين الجنسين والدفاع عن المساواة بينهما. فالعساواة تمكن من إرساء نظام اجتماعي لا يعطي للمرأة مكانة محددة قبليا بل يمكنها من احتلال الوضع الاجتماعي الذي تختاره بحسب مؤهلاتها هذا ما حاول مل تحقيقه في كتابه استبعاد النساء الذي سنبرز قيمته الفلسفية التي تجاهلها جل شراح مل إذ أكدوا على الجانب الاجتماعي منه مهملين بعده المنطقي والفلسفي في كتابه جون ستويارت ميل، دراسة نقدية لا يخصص ماك كلاسيكي (10) Mc Closkey إلا صفحة ونصفا لمسألة المساواة بين الجنسين وقد خصص النصف الأول من هذه المساحة لاستقبال الكتاب وللتذكير بأن الحجج المشهورة التي قدمها مل تصنف إلى صنفين، حجج إيجابية وحجج سلبية

بالنسبة لشراح آخر لميل، ريان Ryan (11) فإنه يؤكد في كتابه فلسفة جون ستويارت مل العلاقة بين الاستبعاد النساء والحرية. رغم أهمية هذه المقاربة، فإنها تخطئ ضمن قراءة مقتضية إذ لا توري في استبعاد النساء إلا حالة خاصة وأمتدادا لأطروحة مل حول حرية الفرد مصفة عامة. ومن ناحية أخرى فإن الكاتب يقدم قراءة نفسية بتحليل تأثير هاريت تيلور Harriet Taylor صديقة ميل سابقا وزوجته لاحقا، في محتوى استبعاد النساء

إن هذه القراءة تتحلل عن تحليل الحجاج لغائدة تحليل تجاوز النص فتتمثل ثراه الفلسفي وتقلصه من حيث الأسلوب والمقدمات والمحتوى فيما ذكره مل في كتابه الحرية. رغم هذا النقص، فإن ريان Ryan قد لاحظ علاقة جد هامة بين استبعاد النساء والإثنولوجيا Ethologie وهو علم قدمه مل في الباب السادس من نسق المنطق. لكن اهتمامنا لا يقتصر على العلاقة بين استبعاد النساء وفصل من نسق المنطق بل بين المؤلفين بكتنيتهما. ضمن هذه العلاقة الموسعة، يتحول استبعاد النساء لتطبيق لمبادئ المعرفة والعمل التي قدمها مل ودافع عنها في نسق المنطق عدة سنوات خلت. فقرأتنا لاستبعاد النساء ليست قراءة اجتماعية أو إثنولوجية بل هي قراءة منطقية تخص ما هو علمي وما هو عملي وتحسم فكر مل في وحدته وهويته الحقيقية إنما تستند في ذلك إلى ما ورسمه مل لذاته في رسالة بعث بها لصديقه ستيرلينج Sterling بتاريخ 22 20



إن التجربة هي التي تبرز الرأي الخاص، ولكن التجربة - حسب مل - لا تمثل دليلاً إلا إذا ما حُصصت إلى مقياس التنوع فتجربة واحدة لا يمكن أن تعتبر برهاناً كافياً على رأي ما. لقد اشترط مل تنوع التجارب وتنوع ظروف الملاحظة لإبداء حكم صحيح حول النساء. فلا تكفي ملاحظة واحدة ولا معرفة بإمرأة واحدة أو بمعرفة تتعلق بنساء تمت ملاحظتهن في ظروف خاصة. فالاستقراء حسب مل يعقل أساس كل معرفة إذا ما خضعت إلى شروط الملاحظة والتجريب، التي، إن توفرت، مكنت من بناء حكم عام وشرعي (17)

إن الرأي المقابل الذي يدافع عن استبعاد النساء يعمل كل هذا فينقاد وراء تبرير نفسه بالجوء إلى مفهوم الطبيعة الإنسانية

لحجة الطبيعة الإنسانية في نظر مل تشكو من تناقض ضاعفت فإذا كان استبعاد النساء حالة طبيعية لا حاجة إذا لإجبارهن على قبوله، وإذا كان على النساء "حسوع إلى صيغتهن فلا جدوى من معهن أشياء ما دامت طبيعتهن مستعصية بصفة مباشرة وبأكثر نجاعة في هذه الحسوع. إن شخص منطقياً لتلقي تربية عبيد إذ ليس أمامهن إلا خيار واحد: الزواج أي العبودية أو لا شيء. إن مثل هذه الصروف تحكم على النساء بحياة في حالة تبعية اقتصادية في عيشهن وفي إدارة أملاكهن مما يحرمهن من كل مشاركة اجتماعية وسياسية. ومن ناحية أخرى فإن هذه الظروف لا تمثل أساساً شرعياً لاستبعاد النساء. إنها ليست سوى ظاهرة عرضية وفي مرحلة أولى من تحليل، يبرز مل تناقض الرأي القائل بأن وجود طبيعة نسائية هدفها توجيه النساء وتكليفهن بمهام وأمرهن بالتزامات ففي الحالة الأولى فإن التربية لا دور لها وفي الحالة الثانية يقتصر دورها على إعادة الأوامر الضمنية للطبيعة فتتحول تربية النساء كما هي في الواقع إلى شيء يمكن الاستغناء عنه وتثبت عكس ما تقدمه إن هذا الوضع يتناقض ومفهوم التربية ذاته إن التربية حسب مل تأتي لتصلح عيوب الطبيعة ولا تأتي لتدعيمها لاحظ مل هذا التناقض واستخرجنا للشك في وجود طبيعة إنسانية. فما نظنه طبيعة ليس إلا مجموع الخصائص أو السمات التي تعود إلى التربية وللظروف الاقتصادية والاجتماعية التي وجدت النساء أنفسهن فيها. يرسم لنا مل صورة لوضع النساء الفوني والراجع إلى النظام الاجتماعي إلى لا النظام

الرأي المخالف في ذاته أولاً وفي علاقته بمبدأ المنفعة ثانياً. لذا فإننا نتبع في مقالنا مرحلتين. نخصص الأولى منها لمحص الحجاج التي تقام على منطق العلم والتي تبرز الهشاشة المنطقية للرأي السائد وتدافع عن حرية النساء. أما المرحلة الثانية فإنها تخصص لمحص الحجج التابعة لمنطق العمل الذي يهتم بالبراهين الأخلاقية والسياسية. إن اتباع هذه الطريقة الثانية تمكن مل من البرهنة على لا أخلاقية ولا نفعية استبعاد النساء مما يؤسس لتحريرهن

**استبعاد النساء ومنطق العلم :**

إن الاهتمام الذي أوكله مل لمساواة بين الجنسين سبقت نشر كتابه استبعاد النساء بعدة سنوات إن مراسلته لأوغست كونت Auguste Conte تؤيد ذلك. في رسالة بتاريخ 30 أكتوبر 1843 لكونت، كذب مل دورية النساء وختم رسالته بالدفاع عن المساواة بين الجنسين (15).

رغم أن مل مقتنع بالمساواة بين الجنسين ولم يتردد بالدفاع عنها، فإنه كان مقتنعاً أيضاً بعدم مساواة الأحاسيس وحدها لحل مشكل استبعاد النساء الذي يتفدى من أشد الأحاسيس عمقا وقوة. إن هذا الوضع هو الذي أجبره على الالتجاء إلى المنطق الذي هو مجال محايد وإلى يعود النظر في مختلف القناعات. يتبع مل إذا الطريق المقود مسبقاً والمصرح به في نسق المنطق. إن هذا المنهج هو الإستقراء الذي يمكن من إدراك الحقيقة باعتبارها مطابقة بين الأقوال والأحداث. يعالج مل الرأي المضاد والذي يدافع عن استبعاد النساء متخذاً دور ملاحظ يحاول التثبت من مطابقة هذا الرأي والأحداث، والواقع بتفحص حججه وأسس البراهين التي أقيم عليها. يبدأ مل بتفسير هذا الرأي بإرجاعه لأصله أي إلى قانون الأقوى: "إن اللامساواة في الحقوق بين الرجال والنساء لا أصل لها سوى قانون الأقوى" (16). إن المصلحة هي التي تبرز الاستبعاد الذي يعتبر طبيعياً من طرف الذين يستقلونه. يتعلق الأمر إذا بمصلحة أنانية وخاصة تلك المصلحة التي تحولها العادة إلى حالة طبيعية. فيتحول الاستبعاد إلى تقليد شامل. إن هذه العادة باعتبارها طبيعية وضرورية تؤول إلى منع كل إعادة تحرير إذ تعتبرها غير شرعية ومستحيلة. لكن من أين يستمد الرأي العام الدليل الذي يبرره منطقياً



بالظروف المحيطة بحالة ما. يجسم مل هذه الحالة بتحليل مثال في استعباد النساء. ففي نفس الوقت الذي يذكر فيه بالظروف السيئة التي كانت تحيا فيها النساء وهي ظروف حالت دونهم وبدون إنماء قدراتهم بحق وذلك ما يفسر انعدام الطرافة في اثارهن الفنية والفكرية وهو رأي مشدّد رغم وجود أمثلة لنساء أدبيات قد اعترف بقيمتهم. يمكن تصنيف هذه الظروف صنفين. صنف قانوني وصنف نفسي

يشمل الصنف الأول الظروف القانونية التي تتمثل في سلب النساء حقوق في الحياة واسناده إلى أزواجهن الذين لا يعتبرونهن إلا مجرد موضوع جنسي، مجرد أداة تسمح لهم بإشباع حاجة حيوانية دون مراعاة رغبة النساء التي هي رغبة خاصة. فما دامت النساء لا تملك أي حق على حياتهن ولا على أجسادهن فإنهن لا تملك أي حق على أزواجهن ولا على أطفالهن الذين يعتبرون ملك الأب.

إن مثل هذه الظروف القانونية تؤثر سلبا في مزاج النساء إنهن تفتقرن إلى المبادرة بسبب فقدان الاستقلالية مما يفسر بقاءهن في عدم امتلاكهن للقرار والاختيار حياتهن وللأختيار خلال حياتهن، يولد لدى النساء انفعالا شديدا وضعفا في قدراتهن الذهنية الذي يفسر نقص الإبداع والتفرد عندهن. من خلال التحليل الذي قدمه مل يبرز أنه تخلى عن مفهوم الطبيعة الإنسانية. وفعلاد بين مل أن كلمتي "ماهية" و"طبيعة" تخفيان نوعين من السفسطة: إحداهما سفسطة اللباس والأخرى سفسطة تحصيل الحاصل Petitio Principi. السفسطة الأولى هي نتيجة التباس المفردات واستعمال الكلمات في معاني مختلفة وبكيفية ملتبسة. أما السفسطة الثانية فيعبرها مل كما يلي: "إنه يتم اختيار بعض خصائص الشيء، بصفة اعتبارية للإشارة إلى طبيعته أو ماهيته. بعد ذلك، نفترض أن هذه الخصائص لا يمكن أن تتبدل وأنها تملو كل الخصائص الأخرى أو الخصائص المضادة لها" (19).

يكشف مل عن هذه السفسطة بكيفية غير مباشرة في استعباد النساء عندما يخالف الرأي القائل بأن المرأة دون الرجل بطبيعتها وذلك بسبب احساسها وحسدها، اللذين يعتبران أشد تموا في القدرات الذهنية التي لا تمثل جزءا مهما من طبيعتها الحقيقية. وليس من محض الصدفة أن اختار مل كأمثلة للاستعباد بين الجنسين في الفصل الخاص بالسفسطة وفي الفصل الخاص بالأنثولوجيا في

الطبيعي. يدعم مل أطروحة بخص دقيق لعقد الزواج الذي يمثل الوضع القانوني للنساء في إطار العائلة. يجسد هذا العقد تسلط الرجال على نوع خاص من الأفراد: النساء فهو يسلبهم كل حقوقهن لصالح الزوج. إلى جانب اهتمامه بوضع النساء العائلي فإن مل فحص وضعهن الاجتماعي ولاحظ أن النساء يعشن منغلقات في بوتقة الخدمة العائلية مما يمنعهن من الاهتمام بالسياسة والمشاركة في الحياة السياسية.

من خلال هذا التمشي يمكن أن نلاحظ العلاقة التي تربط استعباد النساء بنسق المنطق إن يدعونا مل لملاحظة بعض الظواهر كالظروف القانونية والاجتماعية التي توجه حياة النساء لغاية فضح البراهين السفسطية للرأي المخالف، الرأي الذي يدافع عن اللامساواة بين الجنسين لدحض هذه الأطروحة، يجب على مل أن يستخدم نظريته في ما أسماه "البرهنة السيئة" إن هذه النظرية تخص تحليل البراهين الخاطئة وتفسيرها والتي خصص لها مل الباب الخامس من نسق المنطق الذي يحمل عنوان "البراهين السفسطائية". يشمل البرهان السفسطائي الذي "كل وسائل البرهنة التي يمكن تجميعها في ثلاثة وسائل: الملاحظة والتعميم والاستدلال" (18)

إن الحكم على براهين الرأي الآخر الدافع على استعباد النساء يتمثل لدى مل في استخراج الأخطاء المتعلقة بالملاحظة والتعميم والاستدلال ومقابلتها بملاحظته الخاصة للأحداث وتعميمها واستدلاله عليها.

إن ملاحظة النساء في رأي مل هي بصفة عامة إما سيئة أو مغيبة. تنحصر الملاحظة السيئة في بعض الحالات الخاصة بقطع النظر عن ظروف الملاحظة. وتكون الملاحظة مغيبة عندما يهمل الرأي العام الأحداث التي تؤيد امتياز النساء وتؤثر تلك التي تؤكد دونيتهن لكن مل يذكر ببعض الأحداث التاريخية مثبتا. دون شك - قدرة النساء على العمل الفكري وعلى القيادة السياسية وهي قدرات لا ريب فيها.

يكشف مل في نسق المنطق عن سفسطة أخرى وهي تلك التي تتعلق بالتعميم. فيجسدها بمثال النساء اللاتي لم يعترف لهن بالمساواة مع الرجال من حيث الذكاء وذلك بسبب طبيعتهن البدنية. إن مثل هذه السفسطة تعود إلى عدم البرهنة إثر تعميم متسرع يعيق الرجال عن الإعراف،



المساواة بين النساء والرجال ليست قضية دافع عنها مل علنا بل هي استنباط منطقي للأسس التي عرضها وأيدها في كتابه نسق المنطق مما يعطي لهذه المسألة صبغة فلسفية إذ اتبع في معالجتها نفس المنهج الفلسفي الذي اتبعه في مختلف أجزاء فلسفته. كما دافع عنها في مظهرها الأخلاقي والسياسي بحجج منطقية وبمعارسة سياسية. فلم يعترف مل عن الدفاع عن حقوق النساء التي اعتبرها من أهم ما نادى به عندما كان نائبا برلمانيا من 1865 إلى 1868.

## II- استعباد النساء ومنطق الفن :

يستمد استعباد النساء قيمته الفلسفية من تطبيق منطق العلم كما أنه يعبر أيضا عن منطق الفن إذ يتعلق الأمر بمعرفة رأي حقيقي بخصوص النساء لغاية استنباط قواعد أخلاقية. يميز مل في نسق العنق، بين منطق العلم و منطق الفن، فمنطق العلم يهتم بالقضايا المتعلقة بملاحظة الأحداث وتفسيرها وعلى خلاف ذلك فإن منطق الفن يتعلق بالقضايا التي تبين ما يجب فعله أي يتعلق بالأحكام الخاصة/بالسياسة والأخلاق والاستطيقا. فكل منطق يختص بموضوعه الخاص، يقتضي منهجا ملاما، فمعنق العلم يقتضي الاستقراء ومنطق الفن يقتضي الاستنباط لكن رغم هذه الفوارق، فالمنطق عند مل يبقى كليا ويتأسس على الاستقراء، على الانتقال من الخاص إلى الخاص (24). في مرحلة أولى كما لاحظنا، يهتم مل برأي عام وبفحص التمشي المنطقي في صيغته الاستقرائية يقوم هذا المنهج على الاهتمام بالأحداث الملاحظة ونوعية الملاحظة ونوعية الأدلة. إن هذا التمشي يبرر بالاستقراء الذي يكون حسب مل "الوسيلة لاكتشاف قضايا عامة والبرهنة عليها" (25)

في مرحلة ثانية، يفحص مل القواعد الأخلاقية التي تمكن من استنباط هذا الرأي. إن الخطاب المنادي بالمساواة بين النساء والرجال لا يمثل قضية عامة بسبب العيوب التي كشف عنها سابقا فهو لا يعبر عن حقيقة علمية، إنه ليس سوى قانون امبيريق، لا يمكن أن يعترف قانونا علميا لأنه يقوم على تعميم موهو يحد من الاعتماد على عدد محدود للأفراد أي الأفراد الموجودين بعد إقصاء الأفراد الممكن أن يوجدوا مستقبلا

إلى جانب الحجج السلبية الخاصة بخطأ الرأي المخالف وبحججه السفسطائية، يستخدم مل حجة مؤسسة على

كتابه نسق العنق إن الرأي القائل بالمساواة بين الجنسين يخطئ في نظر المنطق وفي نظر الأولوجيا (20).

يعرف مل الأولوجيا كعلم قريب من علم النفس الذي يدرس القوانين العامة للفكر، فموضوعها يتمثل في "القوانين النابعة من قوانين الفكر وذلك بافتراض مجموعة ما من الظروف في تكوين الطبع" (21) تمثل الأولوجيا عند مل العلم الذي يستخدم كحد أوسط بين ماهو عام- قوانين الفكر- وماهو خاص- طباع الفرد والبلدان. تلعب الأولوجيا دورا هاما إذ أنها تسمح بالتنبؤ بالطباع والتأثير فيها بتحويل الظروف، فمن الجراءة أن يقدم مل مثال اللامساواة بين الجنسين كصورة لدور الإولوجيا، يبدو من الخلف - حسب مل - الحديث عن طبيعة بالنسبة للنساء وبالنسبة إلى طبيعهن دون أن تأخذ بعين الاعتبار الظروف التي يمكن أن تكون قد أثرت سلبا فيهن ودون أن تأمل حصول تغيير في طبيعهن إذا ما تغيرت الظروف التي يمكن أن تسمح للنساء بالتحور دون أن ننكر الحتمية ودون أن ننفي الحرية.

يتجسد وضع مل من هذه المسألة في العقل الذي بحث فيه مسألة الحتمية والحرية والذي يذكر فيه أن "الإنسان يملك إلى حد ما القدرة على إحداث تغييرات في طبيعه وإن يكن الطبع - في آخر الأمر - موجودا له، فلا مانع من أن يكون ولو جزئيا من صنعه، باعتباره فاعلا وسطا فلظروف الحياة نصيب في تكوين الطبع ولكن رغبة الإنسان في تشكيل طبيعه بطريقة أو بأخرى تمثل إحدى هذه الظروف وليست بالظروف الأقل تأثيرا" (22)

هكذا فإن الإولوجيا تؤثر إيجابا في مستقبل النساء بتحديد ظروفهن السلبية التي تحل أو تفسر استعبادهن، وفي الظروف الإيجابية تلك التي تؤثر إيجابا في تحريرهن. رغم أهمية الظروف الإيجابية، فإن رغبة النساء في التحرر تبقى الأساس عند مل وتحتاج وعيا وتربية خاصة بالنساء توجه في نفس الوقت للفكر والإحساس.

إن هذا مشروع لتحرير النساء يبدو مشروعا خياليا ولا يشرف فيلسوفا كامل حسب دافيد ستوف David Stove الذي أكد في مقال له بعنوان "استعباد جون ستيوارت مل" (23) لا معقولة أطروحاته الخاصة بالمساواة بين النساء والرجال وعلى أن مل لم يؤكد مثل هذه القضية بكيفية واضحة وصريحة. أما في رأينا، فإن مسألة



يدافع عن مبادئ العدل والحرية والمساواة بين البشر لا يمكنه أن يعتبر العبودية واللامساواة والظلم مبادئ تحكم إليها العلاقات بين الأفراد المختلفين جنسياً.. إن رهان مسألة استبعاد النساء رهان أخلاقي إذ يتعلق بإنسانية الإنسان وبمبادئه وقيمه. فالمسألة لا تخص وضع النساء بل الأسس التي تمكن من تشريع علاقات اجتماعية بين البشر عامة وبين النساء والرجال خاصة. يتساءل هل من أساس العلاقات بين الكائنات البشرية هل تأسس على الطبيعة أم على الأخلاق؟ لا يقوم الجواب عن هذا السؤال على العقل وعلى دليل الإحساس مستخدماً في شكل حجة لتحرير النساء خاصة وأن الأخلاق في نظر مل Jermey Bentham وخلافاً لما هو عليه الأمر بالنسبة لاتباع جرمي بنتام العاطفة أو الإحساس كما يذكر ذلك مل في مؤلفه النفعية. فإن مل يهتم بمبادئ الأخلاق وبالطبع المميز للدليل الخاص بالجنس أي بما هو عملي كما بين ذلك في نسق المنطق. في مبادئ كل قضايا الفن (السياسة والأخلاق والإستراتيجية) مبدأ النفعية أو مبدأ السعادة الإنسانية بل سعادة كل الكائنات الحاسة (28) لكن كيف يمكن أن نستدل على المساواة بين الجنسين باعتبارها أمراً أخلاقياً؟

إن الجواب الذي قدمه مل في الفصل الرابع من النفعية يظل جواباً ملتبساً ومولداً لانتقادات لأذنة. بالنسبة إلى مل لا وجود لدليل في الأخلاق بسبب دورية الجواب الذي قدمه عندما قال: "كل ما يمكن أن نقوله لنستدل على أن موضوعاً ما هو موضوع قابل لأن يكون مرثياً هو أننا نراه بالفعل والدليل الوحيد على أن صوتاً ما هو قابل لأن يسمع هو أننا نسمعه وكذلك بالنسبة إلى فائدليل الوحيد الذي يمكن تقديمه لنبيين به أن شيئاً ما هو مرغوب فيه هو أننا نرغب فيه بالفعل" (29) إنها التجربة التي تكون مباشرة في أن ما نرغب فيه نحن وبطريقة غير مباشرة هو ما يمكن للجميع أن يرغبوا فيه، هو ما يسمح لنا بالبرهنة على أن شيئاً ما هو أخلاقياً مرغوب فيه. إن التجربة الفكرية المؤسسة على المنطق تندرج في آخر استبعاد النساء بتربية عاطفية يدعو من خلالها مل إلى القياس بتجربة تتمثل في أن تشمل رغبة الحرية ورغبة الإستقلالية النساء وهي رغبات مخصصة للرجال في عصر مل، يؤكد مل بقوله: "فلنكن على يقين من أن كل ما نحس به (بخصوص رغبة الحرية

القياس إنه يقيس اللامساواة بين الجنسين على اللامساواة بين البشر التي تتجسم في العبودية. لكن وإن أثبت مل الموازنة بين نوعي العلاقة ولأن استنتاج من القضاء على العبودية تحرير النساء، فإنه يبقى على وعي بحدود هذه الحجة التي لا تمثل في حد ذاتها دليلاً فعلياً، لقد بين رسل في نسق المنطق أن "القياس لا يمثل استقراء كاملاً" (26). سنبين لاحقاً كيف يتفادى مل نقائص القياس

إن أهم شيء ينوي مل تحقيقه من خلال استبعاد النساء يتمثل في البرهنة على لا أخلاقية الوضع السائد لعدم مطابقته للمبادئ الأخلاقية التي تمثل أساس السلوك البشري والحياة الاجتماعية. فإن كان الرهان في مرحلة أولى من نوع نظري: مدى صدق حكم حول النساء، فإنه في مرحلة ثانية يكون الرهان من صنف عملي إذ يقتضي فحص القيمة الأخلاقية للرأي الذي يدافع عن اللامساواة بين الجنسين. للحكم على هذا الرأي لا يكفي الاقتصار على منهج استقرائي بل يجب على عكس ذلك استنباط قاعدة من مبادئ أخلاقية.

إن التمييز بين هذين المظهرين: المظهر النظري والمظهر العملي لا يجب أن يؤول تناوباً خاطئاً فنعتقد أن المظهر الأخلاقي هو الأول وأن المظهر المنطقي أو النظري هو الثاني والثاني إذ يبرر المظهر العملي على عكس ذلك. يرى مل أن المظهر الأخلاقي يؤسس على المظهر النظري والمنطقي. إن هذا التصور للعلاقة بين المظهرين هو الذي يبرر التمشي الذي اتبعه مل في استبعاد النساء. من هنا نستنتج قيمة المنطق في المجال العملي إذا أردنا تصويب السلوك البشري والتأثير في المجال العملي. يجب أن نبداً بفحص أخطاء الحجج الفلسفية الناتجة عن تربية فكرية خاطئة فنذكر بهذه الطريقة قد جمعنا بين المظهر النظري والمظهر العملي لمسألة المساواة بين الجنسين كما يؤكد ذلك مل إذ يقول "إن كل نتيجة خاطئة، رغم أنها تستمد من أسباب أخلاقية، تتضمن حدثاً فكرياً يتمثل في قبول دليل غير كاف على أنه كاف" (27) يتناول من المظهر الأخلاقي للرأي السائد من خلال مبادئ العدل والمنفعة والاستكمال على مل أن يبرر المساواة بين الجنسين من خلال غايته الأخلاقية. هل أن الاعتراف بالمساواة بين الجنسين يجعل المجتمع أفضل؟

يجيب مل عن هذا السؤال بالإثبات فالمجتمع الذي



لقد تعرضنا إلى فحص الطرق التي اتبعتها مل في تحليله لاستعباد النساء و في مطالبته بتحريرهن. علينا الآن أن ندرس العبادئ التي أسس عليها أطروحاته.

نعثر في استعباد النساء على ثلاثة مبادئ: العدل والمنفعة والاستكمال. إن التمييز بين هذه المبادئ لا يجب أن يعني الفصل الحقيقي بينها إذ تساهم بطريقة غير مباشرة في تحقيق المبدأ العام أي السعادة التي يتصورها مل ككل مركب لا يمكن إدراكه إلا بطريقة غير مباشرة كما يقر بذلك مل في النفعية (31) لهذا السبيل يمكن مل من الفصل بين هذه المبادئ التي تقدم في مؤلفاته في شكل زوج: المنفعة والعدل في النفعية، المنفعة والاستكمال في الحرية والمبادئ الثلاثة في استعباد النساء ويعود ذلك إلى أهمية مسألة المساواة بين الجنسين وتقعدها

#### ـ حجة العدل ـ

يعترف مل أنه لظلم فعلا أن نجعل الرجل بمجرد أنه ولد وحلا ككائن أروحي من أمه وأخوات وزوجته اللاتي يمكن أن يفتقن ذلك أن الحرية التي تلقاها الرجال تشوه حكمهم باعتبارهم أفرادا وباعتبارهم أعضاء في المجتمع. يوازي مل بين هذه الوضعيتين الإجتماعية ووضعيتين الأفراد النابعة من حادث الولادة. لقد تم القضاء على هذا النظام بفصوص العلاقات الإجتماعية فكيف لا يمكن القضاء عليه عندما يخص الأمر العلاقات بين الرجال والنساء؟

إن دافع مل على قضية النساء فلهذه واحدة: أن يسود العدل في الفصل الثاني من استعباد النساء. يؤكد مل على ظروف عيش النساء في حالة عبودية تتجسم في عقد الزواج الذي يؤكد في فصوله استعبادهن من طرف أزواجهن بحرمانهن من كل حق في القرار بمأتهن حتى لا يملكه بصفة شرعية سوى الزوج. فعلا فإنه يعد الزواج تتغير، لكنه تغير من المثل إلى المثل، فوضع الجنيد لا يختلف كثيرا عن وضعهن قبل الزواج نلاحظ فعلا تغيرا في الوضع الإجتماعي يتمثل في تغير السيد كإن جدير بالقوانين أن تضمن للنساء حقوقهن العائلية والإقتصادية والمسياسية التي تسمح لهن بتعظيم العدل فالنشرية القانونية عامة تضمن الحرية والعدل والمساواة لكن القوانين تتحول في الواقع إلى تأكيد العبودية والظلم واللامساواة.

والاستقلالية) فالنساء تشعرون به بنفس الدرجة (30).

يمكن أن يعارض هذا الاختيار برفض مل للحدس كأساس لأرائنا. لكن مل إذ يلجأ إلى العاطفة في نهاية كتابه استعباد النساء. فليثبت كل ما قدمه سابقا عندما التجأ إلى منطق العلم ومنطق الأخلاق إذ لا يعتقد أن العاطفة وسيلة صادقة للمعرفة وللعمل. فالعاطفة التي لجأ إليها مل هي ثمرة غير مباشرة مؤسسة على تقمص دور الرجال الذين يماثلون النساء. بإمكانهم أن يشعروا بالهمالم التي تكون للنساء. في بداية استعباد النساء حاول مل إقناعنا بخطأ رأي مضاد وذلك بتقمص دور الخصم والناقد بالتداول وفي النهاية يدعونا مل إلى أن نحيا الوضع الراهن للنساء بما يعلوه من ظلم واستعباد... كان مل على وعي بعشله المحتمل في التربية الفكرية التي يدعو إليها إذ لا يمكن بسهولة للرجس أن ينحلوا عن امتيازاتهم لغاشدة النساء. بفضل تعديهم نفحص الدور هذا استطاع مل على الأقل التقريب بين عواطف الرجال وعواطف النساء وعلى مساعدتهم على فهم شروط مطالبة النساء بالحرية بهذه العملية يتمك مل من تحويل معنى إيهاسي الاختلاف بين الجنسين من اختلاف في اللامساواة مقام على علاقات القوة بين الرجال والنساء إلى اختلاف في المساواة في الحقوق والسلط. فلا يتمثل مشروع مل في العمائلة بين الرجال والنساء بل في الحفاظ على الاختلافات بينهم في نفس الوقت الذي يقر فيه بالمساواة في الحقوق فالمعامل بين مصالح النساء والرجال لا يعني بالضرورة تماثلا بين الأفراد. إن العمائلة في الحقوق تمكن مل من دعوة القارئ للتخلي عن قناعاته الخاطئة وذلك بأن يحيا في الخيال نوعان التماثل في المشاعر أي الإحساس بالحرية وبالرغبة في تخلي من أدرك من الرشد عن كل ولاية. إن شعر الرجل بهذه الرغبة الخاصة بكل كائن بشري فإنه لا يمكن أن يحرم منها النساء وأن يكون حرماته شرعيا. إن هذه التجربة الخيالية التي يدعو مل كل رجل إلى القيام بها هي التي تمثل البرهان الأكثر إقناعا عند البعض. إن هذه التجربة تحول القارئ إلى ماعل يبت الحياة في نظرية المساواة بين الجنسين ويعترف بصحة مل لكن هذا اللجوء إلى الإستبطان والحدس ليس إلا تنويعا لتمشيد يبدأ بالعقل وينتهي بالعاطفة التي استغفل منها كل عنصر سلبي. إنها النتيجة منطقية لانتفاع مسبق للعقل.



وضع حقير يسلب فيه الكائن الإنساني هويته التي تتعلت في جملة من الإمكانيات اللامتناهية والتي تتحقق عبر تتطور لا نهائي.

إن الوضع الراهن للنساء يعبر عن تناقض آخر يحاول من الكشف عنه بالرجوع إلى حجة الاستكمال

### 1- حجة الاستكمال :

يوجد لا تطابق بين الحالة التي عليها النساء في الواقع وما يمكنها أن تكون عليه مبدئيا. إن ما هو موجود. ظروف - العيش - القوانين والقواعد الأخلاقية - من المفروض أن تسمح للكائنات البشرية من التحقق والتحسن إلى ما لا نهاية له وأن تكون حرة. لكن الأنسفة الموجودة تستبدل الحرية بالاستعباد والاستسلام لغير ظالم. فالقانون فيما يخص الزواج هو وسيلة تشريع اللامساواة والعبودية يقدم من استعباد النساء كفضح للسلطة ضمن العلاقات بين الرجال والنساء. إن هذا الوضع الممكن في علاقة مع تصور الفرد باعتباره مجموعة لا متناهية من الإمكانيات التي تتطلب لتحقيق سلطة لا تملكها النساء حاليا. إذ الرجال وحدهم هم الذين يملكونها ويستغلونها كوسيلة لمنع النساء من تحقيق ذاتهن إذ الفرد باعتباره عضوا في المجتمع هو مساو قانونيا للآخرين

إن الحياة الإنسانية في رأي من تكون ضد الطبيعة وتهدف لتحقيق سعادة كل الأفراد بما فيهم النساء. إن انطلاقنا من واقع أن النساء أفراد، فلنهن نحتج إلى سلطة حتى يحققن ذاتهن فالسلطة التي لا تكون مشتركة هي حاجز يصد كل كائن بشري عن التحسن.

### الخاتمة:

إن استعباد النساء يجسم منطق من في بعده الشامل والنسقي المتركي من منطق العلم باعتباره منطق الحقيقة والذليل في ميدان المعرفة ومنطق الفن الخاص بالأدلة في العידان العملي الذي موضوعه سعادة الكائن البشري.

إن هذا المنطق بظهوره يؤكد وحدة المنظومة الفلسفية العلمية ويؤكد أيضا على وحدة النظرية والعمل رغم التمييز الذي أقامه مل بين العلم والفن الذي قدمه مل في كتابه نسق المنطق والذي طبقه في مظهره في كتابه استعباد النساء. رغم التمييز الذي أقامه مل بين العلمي والعملي فإنه أوجد بينهما علاقة حميمة إذ يقول "كل فن هو نتيجة

يقتصر مل على وصف الوضع القانوني للمرأة ويحاول تقييمه منطقيا وأخلاقيا. يحاول العثور على التناقض بين دور القانون والشكل القانوني الخاص الذي يتجسم في عقد الزواج. إن عقد الزواج يشجع على الطغيان الذي يخدم الأنانية والمشاعر الخسيسة. إن مثل هذه الانفعالات في كونها تدعم بتحقيقها بالفعل بواسطة القانون، فالقانون يثبت الزواج لكن القانون لا يعترف بحق النساء. إن هذا القانون نابع من حق الأقوى

إن قانون الأقوى يؤدي في العائلة إلى الاستعباد وفي المجتمع إلى الطغيان والحكم المطلق. إن الحكم يقوم على حالة طبيعية تمكنا من الحكم على كل الظروف الخاصة وهي حالة المساواة كما يذكر ذلك مل "إن الحالة الطبيعية للمجتمع هي المساواة" (32). إن الظلم واللامساواة، اللذين يؤسسهما المجتمع، يعلمان حالة مرضية لذا يدافع مل عن أخلاق العدل التي تمكن من حل التناقض بين روح القانون وروح العصر وتؤدي إلى تحويل ظروف عيش النساء مما يسمح بتغيير طباعتهن. يؤكد مل على ذلك من خلال قول "إن الأفكار تكونها حول طبيعة النساء بالاعتماد على مجرد تعميمات امبيريقية تكونت دون فكر فلسفي وتكون تحليل، إذ اعتمدت على أولى الحالات التي اعترضنا إياها لتعميمات غير جادة، إلى درجة أن الفكرة المقبولة تختلف عنها في بلد آخر. إن هذه الأفكار تتنوع حسب الظروف الخاصة بكل بلد وهي ظروف تؤهل النساء اللاتي تحيين فيها للتطور في اتجاه دون آخر" (33) هكذا فإن أهم طباع النساء من غياب الطموح أو نقصه هي نتيجة طبيعية للظروف التي عاشت فيها والتي كبتها

### 2- حجة المنفعة :

يقر مل بفائدة أخرى لتحرير النساء وهي المنفعة وانعكاساتها على تحقيق السعادة. إن تحرير النساء حسب مل في مظهره النفسي يؤدي إلى تطوير الرجال بسبب المنافسة التي تكون أصل التطور بالنسبة للرجال وللنساء على السواء. إن تحرير النساء يمكن من تقديم مجموعة من المواهب للمجتمع الذي يكون دوما في حاجة إليها. أن لا تحرر النساء يعني أن نحرّم المجتمع من نصف الكائنات البشرية المالكة لمواهب وقدرات - تسمح لهن في بعض الحالات وكما بينت ذلك التجربة أن تتجاوز قدرات الرجال من ناحية أخرى فإن الوضع الخسيس للنساء هو



هو تحديد، من منطلق قوانين عامة خاصة بنوعنا في العالم، المركبات الحالية والممكنة و الخاصة بالظروف التي يمكن أن تولد أو تمتع ظهور هذه الصفات (36)، من بين الذين وصلوا النضال من أجل المساواة بين الرجال والنساء واكتساب حق الإنتخاب، نجد برتراند راسل الذي كان والده من أصدقاء مل و أتباعه، والذي تأثر باستعباد النساء وادّاعى سنة 1907 عن حق الانتخاب عند ترشحه ككاتب برلماني كما يذكر ذلك في سيرته الذاتية Autobiography: لقد دافعت بشدة عن المساواة في الحقوق بين النساء والرجال منذ فترات في مراهقتي ما كتبه مل في هذه المسألة (37).

إن تأثير استعباد النساء لا يزال إلى اليوم مثملا كان في القرن الماضي و يعود هذا التأثير إلى صدق صاحبه وإلى روحه النقدية وخاصة لروحه التعليمية.

إن وقع الإعتراف بحق النساء في الانتخاب بعد سقوطه في هذا الحق لا يزال هشاً ومهدداً على مستوى العملية الديمقراطية، سلطة سياسية حقيقية تمكن النساء من تحويل المجتمع من توجيهه نحو تحقيق التقدم والسعادة للرجال والنساء كما كان مل يمتنى ذلك.

مزدوجة لقوانين الطبيعة التي كشفت عنها العلم والمبادئ العامة التي تسمى تايولوجيا أو نظرية الغايات (34) بالإعتماد على تمثيه المؤسس على قوانين الملاحظة والإستقراء والدليل من خلال مبادئ الفن، العدل، المنفعة والاستكمال. استطاع مل أن يستنتج تحرير النساء وأن يجسم العلاقة الحميمة بين النظري والعملي الذي أعلن عنه في آخر فصل من نسق المنطق.

يمكن أيضاً أن نعتبر استعباد النساء أثراً يدمج ضمن مجموع العلوم الأخلاقية كآثر يعتبر مظهراً من مظاهر الإثنولوجيا التي تتمثل في دراسة للعلاقة بين مزاج الأفراد وظروف عيشهم مما يسمح برفض الرواي القائل بأن الإثنولوجيا بقيت عند مل، مجرد مشروع لم يتحقق أبداً إلى درجة أن فرار Feuer يتحدث عن إثنولوجيا لم يكتبها مل بالفعل إذ لم يؤلف أثراً نظرياً لدراسة موضوع هذا العلم ومناهجه (35)، لكن مل عوض، في رأينا، هذا النقص بتحليل طباع النساء عبر التاريخ وضرور عيشهن في إنجلترا في القرن XIX تحليلاً مطبقاً لتوجيه ليهذا العلم والذي يكون موضوعه أصل ومنتج هذه الصلوات الخاصة بالكائنات الحية التي تخصصت باعتبارها أحداثاً يمكن إحداثها أو تجنبها أو بكل بساطة لفهمها. وهدفها

## الاحالات:

1. يعترف أرسطو بدونية المرأة السياسية والأخلاقية انظر أرسطو والمرأة للأستاذ الدكتور إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1995.
2. انظر جون لوك والمرأة للأستاذ الدكتور إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1999.
3. دمل ج س استعباد النساء، ترجمة وتعليق وتقديم د إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1998. عدنا كذلك إلى الطبعة الانجليزية التالية، The Subjection of Liberty, Perpetrative Gouvernement, Mill, J.S., Three Essays on liberty, Oxford, Oxford University Press, 1975
4. وكذلك للطبعة الفرنسية التالية، L'Assujettissement des femmes, trad Cazelles, Paris, Guillaumin et al, 1969. CIE, تعود أساسا الهوامش إلى الطبعة الفرنسية.
5. Mill, J.S., Collected Works of John Stuart Mill, ed, by J M Robson, Vol VII, VIII, System of Logic, Toronto, Toronto University, Press 1973. عدنا كذلك إلى الطبعة الفرنسية التالية والتي تمثل مرجع كل الاستشهادات الواردة في مقالنا.
6. Mill, J.S., système de logique, Liege et Bruxelles, Mardaga
7. Mill, J.S., Utilitarisme, trad de G Tannesse, Paris, Garnier: 1988
8. 5-Flammarion, 1968
9. 6-Wollstonecraft, M., "A Vindication of the Rights of Woman", (1792) in J, Todd et M. Butler, New edition of a Vindication of the Rights of Woman J.M Dent, 1995.
10. 7- Thompson, W., "An Appeal of one half of the Human Race, Women, against the Other Half, Men to Retain Them in Political and Thence in Civil and Domestic Slavery. In Reply to a Paragraph in



Mr Mill's Article on Government" Londre, (1825) rep. 1983

8- Mill,J,S, Systeme de Logique,P10

9- Platon, La Republique, Paris, Garnier Flammarion, 1966

انظر أفلاطون والمرأة للأستاذ الدكتور إمام عبد الفتاح إمام، القاهرة، مكتبة مدبولي، 1996

Mc Closkey, H J, John Stuart Mill, A critical Study, London

10-et Basingstoke, Mac Millan, and C°, 1971

11- Ryan A.The Philosophy of John Stuart Mill, London, Mac Millan, 1970

12-Mill,J,S, Earlier Letters, Lettre à Sterling du 20-22 Octobre 1831, in Collected Works of John Stuart Mill O.C, 1963

13- Robson, J "Textual Introduction" in Collected Works of John Stuart Mill A System of logic, Vol VII, Toronto, university of Toronto Press. 1973.p lix-cviii

14- Mill,J,S,Assujettissement des Femmes,p2

15- Mill,J,S, Lettres inedites de John Stuart milla ,Auguste Comte, Paris, Felix Alcan, 1899,p271

16- Mill,J,S, Assujettissement des Femmes,p11

17- Mill,J,S, Systeme de logique,LivIII

18- Mill,J,S, Assujettissement des Femmes p 341

19- Mill J, S, Systeme of logique, p 403

20- Mill,J,S, System of logique , p423

21- Mill,J,S, Systeme of logique , p 423

22- Stove, David, "The Subjection of J.S. Mill", Philosophy, 69 1993 5-13, 27

23-Mill, J, Systeme de logique, p 549

24-Mill, J,S, Systeme de logique, p319

25-Mill, J,S, Systeme de logique, p83

26-Mill, J,S, Systeme de logique, p299

27-Mill, J,S, Systeme de logique, p559

28-Mill,Utilitarisme 45

29-Mill,J,S, Assujettissement des Femmes, p 217

30-Mill,Utilitarisme p105-106

31-Mill,J,S, Assujettissement des Femmes, p 9

32-Mill,J,S, Assujettissement des Femmes, p 146-147

33-Mill, J,S, Systeme de logique, p557

34- Feucr. L," John Stuart Mill as a sociologist. The unwritten Ethology" in Papers of the Centenary conference, Toronto and John, M, Robson, P86-110.

35- Russell, B. Autobiography. London, Stock, 1967.p198



## ديوان الفرائد شعر بمعابير الفصحى والعروض

### المنجي العكبي

الموطنة في النفوس لأسباب ومخلفات عديدة تجاه ما هو إنتاج وطني وقومي .

وربما وضعت السنة الوطنية تحت هذا الشعار لخدمة الإبداع التونسي بكل مكوّناته الإبداعية ، هي الشعر وفي غير الشعر . وكل مدارس الغنية والنقدية ، إلى جانب كونها سنة لإعادة الاعتبار للكتاب التونسي في الساحة الوطنية والخارجية ، مما جعلني على قرب كثير من صاحب ديوانه هذا ، الذي أقدمه للقارئ في هذه المجلة ، للتكوين من صعوبات الفطر والتوزيع أمامه بعنوان هذه التشجيعات التي وضعتها أجهزتنا الثقافية أمام الشعراء أمثاله والكتاب والمبدعين .

والشاعر محمد بن صابر له فضل يجلّ عن كل تعريف في ميدان التربية والثقافة والشعر . ويكاد لا يخلو محفل أدبي جليل من حضوره الشعري المميز . ويبدو أن لا يكون قراءه صحفنا ومجلاتنا لم يتابعوا إنتاجه على أعمدها وملحقاتها .. وفي الخارج له مشاركات وضعت في مصاف كبار شعراء العربية المحدثين .

وربما لم تنهيه ملكته الشعرية في القول في كل بحر وفي كل غرض من أغراض الشعر ، من باب التحدي أو من باب المعارضة أو لمجرد إجراء القرينة مجراها حتى لا يصيبها الكل عند طرق الأغراض الصعبة المركب أو القوة الاندفاع . ومن مزاياء أنه يلم بالترجمة الشعرية خير إلمام ، وفي بعض أحواله يسلم القيادة لعبقريته الشعرية في غير لسان قومه للنظم بلسان موليار وبودليو .. فنكاد لا نتعرف على هويته إلا بالاسم على حياء قاصده في هذه اللغة أو في تلك الترجمة .

ومنذ مدة دعيت لتقديم ديوانه إلى المشاهدين في

دفعت إلينا المطابع في الشهور الأخيرة التي مرت من السنة الوطنية للكتاب عدة دواوين شعر ، ما كان أصحابها ليتشجعوا وينشروها لولا المناسبة . وما هو أكثر من المناسبة في الواقع ، وهو الاهتمام الذي أصبح متوازيًا بالشعر في أصفى مظاهره اللغوية والعروضية وأزكى مضامينه ، تعويضاً عما أفقدته أوساطنا الأدبية والثقافة لعدة سنين بفعل الثقافة الدخيلة والغف التي أسلّ به أغلب صحفنا ومجلاتنا عن غير روية نقدية

وبقيت الأنواق السليمة تتطلع إلى الملمح من أصفى يتابعه وإلى الإيقاع اللغوي في أدق موازينه . وربما بلغ الأسف بالطبق الثقافية القوية الحنين إلى فحول شعراء العربية في القديم والحديث ، فجعلها تتحسر على قلة ما تضعه من شعر صمد بين أيدي أبنائها لوصل يومهم بالماضي وسفل مواهبهم ، ودفع الملل عنهم والإعراض الذي أصبح يأخذهم بسبب تلك المضاعفة ، التي تصرفت بكل الحيل التجارية وتلقى اليهم أحياناً في المراسم وفي الجوائز المدرسية وفي النوادي الثقافية .. وتغسد عليهم أدواقهم وملكاتهم وحسبهم باللغة والإيقاع إفساداً كثيراً .

ولم يعد مكان في ثنائيا منشوراتنا لتلك الدواوين الشعرية الحقيقية التي يشقى أصحابها في سبيل إبلاغها للجمهور ، لأن العين أصبحت لا تكاد تقع عليها حتى تضيقها في زحمة تلك المضاعفة المزججة أو الانتاج المستجلب من الخارج ، على قلة أهميته هو أيضاً أحياناً . وربما ساعدت عليه الدعاية الغالبة والتفنن المبالغ فيه في الأخراج للتغوير بالاندواق الناشئة . وكان ينبغي للنقد الأدبي في المدارس وفي الجامعات وفي المحافل الأدبية أن يساعد جماهير الشعر والقراء على تجاوز بعض العقد



عن كل متأمل في الديوان ، ويكاد يلمسه القارئ في البناء المتين الذي تخرج فيه معظم قصائده ، وفي تحليله البعيد في سماوات الخيال وأغوار الباطن .. بلغة سلسلة ، قوية الإيحاء ، غنية الإيقاع ..

\*\*\*

وكان حديثي في تلك الحصة لا يكاد يسترسل حتى ينقطع ، لما هو معروف من المجاذبات في طبيعة الحوار . ومع ذلك لم يفت الكثيرون تقدير ما جاء فيها وتسجيله والتعليق عليه في أحاديثهم ومساجلاتهم ، تقديراً للشاعر واعتباراً بما قيل حوله من تكريم ومن ثناء على ديوانه . فأحببت هنا تسجيل كلماتي بالحروف - على قلتها في تلك الحصة - لتكون لي جانب ذلك التسجيل الصوتي المصور وثيقة تاريخية لتفكك هذا الديوان في المستقبل ، باعتباره أولها جرى من نقاش حوله .

وهذا الديوان الذي لم اسمع إلى الآن هو ديوان الفرائد . ولم يفت مقدم الحصة استفسار الشاعر الأستاذ محمد بن صالح عن حيرة في تليق ديوانه بهذا الاسم . ولم أذكر ما منه بالصحة ودأ عن السؤال ولكني اعتقد أن السر يكمن في ميل الشاعر إلى التفتؤ بالجوقة والأجادة في الشعر وفي حياته الشعرية بكل ما يميزه عن غيره هي ديدنه القوي في تسمية ديوانه وليس فقط ديوانه هذا . فلقد سبق له أن سمي تاج الرباحين اسماً من أسماء بعض المجموعات الشعرية التي نشرها . وهكذا .

ولا مجال لي أن اطعن هنا فأتحدث عن أهمية هذا الديوان من الناحية الإخراجية فيمكن أن أقول إنه جاء مصفى من كل الأخطاء المطبعية والفنية التي تشكو منها في الغالب مطبوعاتنا ، ولا أركز إلا على هذه الناحية دون غيرها من النواحي الجمالية في الغلاف والورق وغيره لمعرفةتي بعرض الشاعر على سلامة أشعاره عند كل نشر من كل تحريف وتصحيف أو سقم إخراج .. وكل من يقرأ أشعاره في أصولها بخط يده لا يعطيه إلا كل الحق في قلة ثقته بالناشرين أحياناً أو الصحفيين الذين يتخطفون أشعاره أحياناً كذلك دون أن يولوها العناية التي يراها الشاعر تقوم بشعره كما يقوم الجسد السليم بالروح .

ولا خيار لي هنا في تسجيل كلماتي في تلك الحصة كما جاءت دون ترتيب آخر ، ودون أدنى تدخل لمعالجة بعض

برنامج للصديق الشاعر أدم فتحي . فلم أفر على ربّ هذه الدعوة بمشاعلي الكثيرة .. وربما تأخر عقد اللقاء إلى عودتي أخيراً من إيران في مؤتمر للعالم الإسلامي حول التحديث والغرض .. فكان حديثه عن نفسه وعن ديوانه في تلك الحصة من أمتع ما شاركت فيه من نقاشات حول الشاعر وشعره مع ثلة من أصدقائه منذ ظهور ديوانه .

وأغتنني أريحيته في ردوده عن الاسئلة والملاحظات التي توجهت إليه حول مذهب الفني عن كل دفاع أحياناً ، لالتقاءنا حول اقتضاء ما للعربية وما للشعر من حرمة في النفوس وفي الأذواق . ووجدته قوي الدفاع عن مذهبه الشعري بإزاء ما يؤخذ عليه من تأفف من كل شعر يستحل الأوزان والأعاريض الشعرية ويتجاوز في اللغة وتصاريها المعلومة .

وربما كان مدخل الشاعر إلى عالمه الشعري من خلال ما كتبه من مقالات للتلاميذ - وأغلبها منشور في البوارج المدروسة - هو الذي جعله متشدداً في الالتزام بقواعد العروض العربي السليم وفي الالتزام بالغايد [الغاي] في قواميسها المعتمدة .

ومن هنا كان منطلق ذلك الحوار التلفزيوني معه . ثم تطرق الحديث إلى ولوعه بترجمة الشعر إلى شعر ، ثم جرى الحديث حول بعض المميزات الشكلية في شعره كالتيقيد بما يسميه التطريز في بعض قصائده ، وهو أن تكون عدد أبيات القصيدة بعدد حروف التهجّي في اسم من تكون تلك القصيدة منظومة في التهجّي به غزلاً أو وصفاً أو ورثاء أو نحو ذلك

أما جدل العلاقة بين الشعر والشاعر فهي قضية تكون عادة مثلاً أخذ ورد بين المشاركين في كل نقد شعري لما لا يخلو منه شعر شاعر من تصوير لذاته وأحواله وإن اتخذ فيه أسلوب الحديث عن غيره أو أسلوب التعريض أو أي أسلوب آخر من أساليب البلاغة .

ولم يكن يد في ذلك الحوار من الإدلاء بدلوي في تلك المسائل التي اختارها مقدم البرنامج للتطرق إلى هذا الديوان الذي أصدره الشاعر . وما معوكي في الكلام مع من تكلم فيها لا معرفتي - على ضعفها في بعض النواحي - بملكة الشاعر الراسخة في العربية وفي تراثها الشعري المتين ، وخاصة في الشعر الصوفي . وهو رسوخ لا يغيب



إذا خرج من لغته فقد شيئا من أهميته .. وأضيف إضافة مهمة وهو أنه - أي سي محمد - ترجع أشعار كبار الشعراء .. وهو لا يترجمها نقرأ بل يحاول قدر إمكانه أن يترجمها شعرا .. ملتزما فيها نفس لؤميات شعرائها الاصليين ، وهذا راجع الى ثقافته المزدوجة المتينة ، لأنه فيما اعتقد خريج معهد كارنو .. وقليل جدا أن تجد في المدرسة الشعرية القديمة من يحسن قرض الشعر باللغتين بدرجة مهمة جدا وملقاة للنظر .

**النقطة الثالثة :** جوانب الطرافة في شعره وعلاقتها بجوانب أخرى من مواهبه الغنية كالإيقاع على آلة العود وحذقه للمقامات والطبوع الغنائية .

وفي هذه النقطة قلت : «سي محمد رجل له جوانب غنية جدا بالطرافة والأصالة والتفرد .. وليس من الغريب أن يكون عنوان ديوانه الفرائد . فانا أعلم أنه مهتم بالفنون الغنائية - خبير فيها .. وله عادات اليفة جدا يعرفها أصدقاؤه وأجباؤه .. وله وتيرة من العمل وربما من الطريف أن نسأل أمام المشاهدين الكرام عن أحسن أوقاته لاستهزئ فريضة الشعرية .. وهل تلك القصائد المذكورة في هذا الديوان وليست مؤرخة ، وتبدو فقط خلفية مناسبة لها في بعضها دون البعض الآخر ، تتحدث عن ظروف معينة » .

**النقطة الرابعة :** تشبّع بالعروض الخليلي ، ورفضه للشعر المسمى بالحرّ أو غير العمودي ، وعدم مسايرة من تحولوا من العروض التقليدي الى الشعر المتحلل من البحر ومن القافية أو زاوجوا بينهما .

وفي هذه النقطة قلت : «هذه معركة القديم والجديد شعريا وعروضا معروفة . لكن أنا أتصور الجسم في القضية هذه ضروري أن يكون فيه إنصاف للجميع . هناك مدراس متنوعة للشعر ، مثلا من تكون ثقافته - لا أقول تقليدية أو دعني أقولها بين ظفريين - ثقافة الكتب القديمة .. في الشعر القديم ، لنفرض في الشعر اليوساني يبقى يتأثر بتلك الثقافة تأثرا واضحا ويبتعد عن الأشياء الأخرى اختيالا لا انتقادا . مع اتساع ثقافته لكثير من تجاربه .. وليسمح لي فنبقى في هذا السياق مع قولة ابن خلدون الشهيرة بأن الشعر وبلاغة الشعر لا توجد في مضر فقط بل توجد في جميع الأقوام وبجميع الأسنة .

**النقطة الخامسة :** عنايته بما يسميه التحريز وهو

الاقطاعات فيها ، وإن كانت مفهومة للقارئ ، والتي سببتها - كما قلت - تجاذب الحاضرين لأخذ الكلمة على عادة الحوار . ولا يفتوتني هنا تقديم الشكر والتقدير لمعد البرنامج ومقدمه ولجميع من شارك فيه وفي مقدمتهم الشاعر نفسه ، لما أغنتني به كلماته وكلماتهم في ذلك الحوار . وفيما يلي النقاط التي أثّرت في هذا الحوار ومداخلاتي في كل منها :

**النقطة الأولى :** وتدور حول أشعار كتبها الشاعر للطفولة ونشرت له ، وحول كونها تبدو تقليدية في مواضيعها ومكررة في أغلب المدونات المدرسية . والتساؤل عن مداها من اهتمامات الطفولة لهذا العصر .

وفي هذه النقطة قلت : «هي عناوين تقليدية ومكررة .. ولكن - كما ذكر سي محمد - وفي هذا المعنى الهواء والماء والشراب شيء تقليدي ولكنه أساسي ضروري ، وهناك مجالات أخرى وشعراء آخرون يكتبون في ما يشد الطفولة .. في شؤون أخرى علمية ، بيسيولوجية ، استكشاف فضاء ، قصص خيالي ، الخ .. لكن لا غنى للبالغين عن هذه الموضوعات القريبة جدا من تجاربهم الأولى ومن مصادر اعتزازهم ، مبدعة ، علمي ، كتابي ، الخ .. فيبدو لي أنه [سي محمد] إضافة الى كونه مربيا ويكتب للطفولة القريبة منه وحسب البرامج ، لكنه يوجه اهتمامه الى تكوين النشء التكوين السليم الذي من الممكن فيما بعد ، في سنوات الطفولة المتأخرة أن يفتقد الطالب هذا الغداء إن لم يكن أحده في وقت مبكر .

**النقطة الثانية :** تميز الشاعر بترجمة الشعر الى شعر ، من خلال ما هو منشور له في ديوانين أو أكثر وفي بعض وسائل النشر .. وما يعتبره هو نوعا من التحدي لمعولة الجاحظ بأن الشعر لا يترجم الى شعر ..

وفي هذه النقطة قلت : «هو الجاحظ .. - إذا سمحت سي محمد وسي آدم وانت شاعر تعرف - يريد أن الشعر لا يترجم الى شعر حتى يفقد شيئا من جوهره .. فالشعر عنده لا يترجم الى شعر .. ومعناه أن الشعر إذا خرج من لغة الى لغة أخرى تقل شاعريته . ولذلك فإن الجاحظ لا يخالف في الحقيقة المفهوم العام للترجمة في أنها تقلل من الأصل على نحو من الانحاء . لكن إذا كان النشر الفني يقل أهمية عندما يخرج من لغة الى لغة فما بالك بالشعر . هذا ما يريد الجاحظ قوله . ولذلك أعتقد أن الجاحظ مصيب في تقديره أن الشعر



يصدر الكثير من أشعاره، لأن له قصائد لم تنشر إلى الآن .

\*\*\*

ذلك كان مجموع مداخلاتي في الحوار الذي أداره الشاعر آدم فتحي وشارك فيه أيضا الأديب الجيلاني بن الحاج يحيى والشاعر نفسه صاحب الديوان .

وكننت أحيكوا أعنتى بعض المعتاذرين أو المتابعين كما يقال للشان الثقافي بالتعلق على ذلك الحوار التلفزي في الصحافة المكتوبة، وإبراز أهم ما ورد فيه من أفكار وانطباعات حول الشاعر وديوانه وردوده التي كانت من الأهمية بمكان، لأنها انطلقت من اسئلة مثيرة بغرض استكشاف أبعاد شعره وأفانق شاعريته الثرة وربما يفعل ذلك بعض النقاد فى المستقبل حين يتاح لهم قراءة ديوانه والرجوع إلى فترات من تلك الحصة التلفزية التي ظهر فيها الشاعر مداعبا بقوة عن مذهبه الشعري وتعلقه العتيق بالفصحى والعروض، وعارفا خبيراً بالحياة الأدبية التي يحيى من حولها والتي امتدت وتزيد الآن - وهو موفور الصحة بالإنتاج - أكثر من نصف قرن، ونحن نعتقد أن صدور ديوان بحجم ديوان الشاعر محمد بن صابر وأهميته الشعرية خري بما هو أكثر من حلقة تلفزية وخبر في جريدة ونقد أو تعليق في مجلة أو كتاب، فعبير الحفاوة بالديوان وعبير تذكريم الشاعر هناك مستقبل الشعر في ربوعنا الأفريقية، في ذروة تمسك بالفصاحة والإيقاع الأصيل وتغنيه القيم الإنسانية الخالدة .

وكلماتي في ذلك الحوار التي دونتها هنا لتكون إلى جانب ذلك التسجيل بالصوت والصورة تحية تقدير للشاعر وديوانه أردتها كذلك أن تكون مقدمة أو تنمة لرابي في أشعاره عبر هذا الديوان، من خلال ما تجلت لي في عدة مناسبات عدت إليها فيه بالقراءة والتأمل والتأنيق الذي يخرج أحيانا عن مجرد الإعجاب إلى بعض التعليق والمراجعة .

وما أحسبني أبلغ في التثوية بشعره مبلغ من يوفون الكلام حقاً عن الشعر بالنتج، أو من يرقون إلى مثل مقامه في تقريب الشعر بالشعر، فقط، في حدود تقديري لفن الشعر المستعصي اليوم على كثيرين . وربما ضعف بضاعتهم اللغوية وضعف إحساسهم بالإيقاع وعجزهم عن مكابدة الإبداع الأصيل من بعض أسبابه .

الأكروستيش (Acrostiche) عند بعض الشعراء الفرنسيين، وهو أن يجعل الشاعر الحروف الأولى من أبيات القصيدة ترمز إلى اسم من كتبت له القصيدة أو أرسلت له أو قيلت فيه . واختلف الحاضرون بين أن يكون هذا التطريز من المعصنات البيعية أو من لزوم ما لا يلزم كما يفعل المعري .

وفي هذه النقطة قلت : «أردت أن أقول فقط إنه - أي هذا التطريز كما يسميه - يضعه امامه كالخط، كالدليل الهادي ، لما يكون الاسم عشرة حروف فتكون القصيدة مضبوطة في عشرة حروف، بحيث كأنها أداة مساعدة لضبط أفكاره وتوجيه الشعري، فيستوعب الفكرة ومعانيها والصياغات والدلالات وكل ما تجود به به قريحته من بلاغة في إطار ذلك العدد من الأحرف . فهذا غير لزوميات المعري التي تعرفها . فكأنها كالخط القائد له وهو يؤلف قصيدته . وفي الحقيقة هذه الصيغة تكون مضمرة لا ملثما ما هو مكتوب الآن على الديوان : تجد في أول الأشطر الأولى كلمات الحروف الأولى .. لكن تكون في الحقيقة رسائل حبيب أو رسائل لمن هذا القليل . فلا يكتشفها إلا المتلقي وتكون له كالمنطق .. »

**النقطة السابعة :** تنوع الأغراض في شعره .. وهل الهجاء عنده للسخرية أو للتهكم ؟

وفي هذه النقطة قلت : «هناك مسحة صوفية على شعره، تذكر بكبار الصوفية عندما يستبطنون أنفسهم ويتكلمون عن الوجود عامة، وما يكون في شأن البشر من نقائص ومن - ربما - علل في شخصياتهم .. هو بهذه القدرة الشعرية يستطيع أن يعصح مساحة عالية جداً للنفس البشرية، تراها من خلال هذه القصيدة «اعتراض» . وقصائد أخرى مهمة جداً أحيانا على لسان الحيوان وأحيانا في معاورات .. فيها روح السخرية .. والسخرية لها معنى فلسفي بخلاف الهزل والتهكم .

**النقطة السابعة :** ما حظي به شعره من تقدير واسع، ومنه ما كتبه جماعة من الكتاب والشعراء من مصر إعجاباً بأشعاره .

وفي هذه النقطة قلت : «سي محمد عضو في رابطة الأدب الحديث بالقاهرة لعبد المنعم خفاجي .. وفيها جماعة من كبار الشعراء وبعضهم جاء إلى تونس في خمسينية المرحوم الشاعر أبي القاسم الشابي .. وكتب هؤلاء الضيوف كلماتهم، وهي موجودة في الديوان .. ونأمل أن



تحويل الكلام الفصيح الذي ينمق به كل إنسان نثرًا إلى شعر موزون مؤثر ، يبلغ القلب قبل أن يطرُق الأذن ، كما يقال

فقصيدته الأولى في الديوان في حب تونس ، وإن كانت لا تحمل اسم تونس في عنوانها ، بل كلمة (ديوان) وبعدها عدة نقاط على تقدير محذوف ، لعل (تونس) أو (لتونس) أو (الفرائد) بحسب حروف التحذير ، ومطلعا .

الحب في قلبي لتونس خالد \* طاع على كل المشاعر سائر  
هذه البيت ، كلمات مفككة ، تبدو في متناول كل متكلم ولكن صياغتها تلك الصياغة الشعرية الموقعة بتوقيع دقات قلب المحب تبدو من قبيل السهل الممتنع . يقال فلان طغ عليه المشاعر .. والشاعر لا يكتفي (بطاغ) ولكن يوضع حب الوطن موضع السيادة على جميع المشاعر ، وهو يقدّم مشاعر المحبة قطعاً نحو الأشياء والأشياء . ورسم كد الحب يعمس الخلود في النفس أو في القلب - كما قال - والقلب هو موضع الحب في شعيرة البشر .

إلى أن يقول في هذه القصيدة :

أبي ولا تفر لأحبة حولها \* في حبها من بينهر أنا رائد

فكانه يمتثل ذلك على من ينزع في حب تونس بدعوى المشاركة ، فيباريه حتى لا يباري ، ولا يرضى دون أن يصور لنفسه الريادة عليه . وإن كان قوله (من بينهم) ، لا أراها عبارة شعرية موفقة في هذا المقام ، ودون مشاحة في اختيار الفاظ كنا نقول مكانه (لو سلموا) .

ولو لم يزد الشاعر هذا المعنى إلى بيته الأول لكان كمن يقرر أمراً مسلماً بالضرورة . ولكن ميزته الشعرية هي التي أوحته له بتقرير أمر آخر في نفس السامع وهو أن حب الوطن يتنافس فيه المتنافسون .

وهذه القصيدة التي افتتح بها الديوان هي تاج «فرائده» لأنها في شيء قرنته الديانة بالإيمان .

وتراه يتغنى بالوطن في قصيدة ثانية وهي التالية في الديوان ، وعنوانها صريح هو (وطني) ، وفيها الكثير من المعاني الشعرية الجميلة ، وكلماتها كذلك من السهل الممتنع وإيقاعها حماسي إنشادي :

وطني عز حياتي \* وإبتسامي وشكائي

أنا أفدك برححي \* ووجداني وذاني

وما أردت في السطور التالية إلا أن أقدم إلى القارئ المتطلع لفرائد الأستاذ محمد بن صابر شذرات من شعره في هذا الديوان ، لعله يجد في ما اختاره منه ما يزيده اعتقاداً بأن الشعر كالبيان أوجه أسحره . أو لنقل أعجزه أسحره . وهو السر في كونه تعالى جعل القرآن إعجازاً غير إعجاز الشعر لدى العرب . وكمن من أبيات وقصائد في شعر محمد بن صابر ترقى إلى الأعجاز في ناموس الشعر ويبدو صاحبها متحدثاً بكفاءة عالية مقولة الجديد والقديم والمبتكر والمقلد وغيرها من المفاهيم التي ربما فهمت في غير اتجاهها التاريخي والنقدي الصحيح .

وفي فاتحة هذه المنتخبات نورد هذا البيت - على قصره - الذي يلخص ما يعلقه الشاعر على لغة الحب بين البشر لطرد شبح الحرب وكسر شوكة التعادي بينهم . وليس من باب الصدفة أن يكون وشح بهذا البيت صورة الغلاف وبإزائه رسم شمسي بالألوان للشاعر وهو يبدو كما لو أنه ينشد ذلك البيت الجميل ، وهو قوله (من مجزوء السبيط) .  
الحب أحمل نري - \* سر دي

وهذا البيت من قصيدته (ليست ثوب الهري) ولا يخفي القصد من اختياره لهذا البيت دون سواه إذا أدركنا أنه رسالة - كما قال في تلك الحصة التلفزيونية - موجهة للبشرية جمعاء ، وإذا أدركنا إلى جانب ذلك أن الغترة التي كان يعد فيها لنشر ديوانه كانت فترة توتر دولي حاد بسبب الحروب على العراق ، وما يرمز له العراق ما أبعد عربية وإسلامية وحضارية وإنسانية صعبة ، وما تجسسه تلك الحرب الشنيعة من ظلم وعدوان على بلد هو ، إلى جانب عطائه الكبير للبشرية ، مهد الشعر والشعراء من قديم الزمان .

ولو أودع ديوانه كل أشعاره لرأينا له الكثير من قصائده الرائعة المنشورة في الجرائد ، عن القدس وفلسطين وغيرهما من الأوطان السليبية وقضايا العرب والمسلمين في هذا الزمان وغيره . ولعله ينشرها مع بقية شعره في ديوان لاحق إن شاء الله .

ويمكن أن نقول إن ديوانه هذا حكمته مناسبة السنة الوطنية للكتاب ، فجاء أكثره محلي التوجه والاختيار وإن كان يكتب بأهميته الفنية مكانته المرموقة بين الدواوين المعتمدة .

ومن المزايا الفنية لشعرنا في هذا الباب قدرته على



وفيها يقول :

... ما من محال في العقول أرومه \* إلا وكان منى أردت سلاتها  
... والشعر ظل دهرين أمر فريحتي \* وتبينها ما كان يهدأ راجيا  
... أين قلت كمن كان الفريض مطلعا \* ومنى قضيت يكن بحكمي راضيا  
... الضاحير عشية أحببتها \* مله التزاد ولست عنها ساليا  
... أما عن الشرف الأثيل فلا تسل \* من كان بالنسب المثنى حاليا

ولما كان الشعراء هم في الواقع أسباج اللغة كانوا  
المقدمين، ولذلك قيل : لو ذهب شعر الغزديق لذهب  
اللغة، وهذا يصدق على شعر شاعرنا محمد بن صابر.  
فالتعامل في شأنا ديوانه الذي بين أيدينا يقف على غنى  
معجمي قل نظيره في الشعر التونسي المعاصر وربما  
لهذا التقدير الذي يكتنه للقصي لم يضع ديوانه بمتناول  
المتبحرين للقراءة دون ثقافة متينة في العربية فهو ممن لا  
يحد أفق القراءة المتعمقة للشعر بدون تشكيل أو الفهم للشعر  
بدون شروح مصاحبة . فإن ذلك مقلد لروعة الشعر لأن  
غرضه من نشره ديوانه ليس تعليميا ، كمن يريد ترويق  
للعربية للناشئين وإنما تأسيسي للشعر بمفهوم أهل  
الفصاحة والسبان والعرش .

ورغم ثقافته المزدوجة يكره أن يؤى متكلما إلا بالعربية،  
ويقول في قصيدته (نواصي الحياة) :

الضاحير عشية أحببتها \* مله التزاد ولست عنها ساليا  
وله مثل ذلك في قوله - في قصيد (الغفوة) - :

هي أن اللغات مبنى ومعنى \* وبها لا يغيرها العترة  
لست أدري أيرفظ النهر قوما \* هم نيام بغفوة أبدي

ولشاعرنا تأملات في الحياة وفي الموت جديرة بكبار  
المتصوفة ، ومنها قوله في قصيدة (لأولها) :

إن الحياة متى غاب الانيس بها \* على العرش ترى أرجاءها خالية  
أني يرى الموت من حي الناس بعشها \* إن السنية عن ساحلها تبه

وقوله في (أنا وشعري) :

ليست حياة المرء إلا \* في جليل طموح  
أو قوله في (موشع وبه الحسن) :

فخذ الغنم كلما \* ذلك الغنم قد سح  
إنما الحب جنه \* سفت الخمر بالندح

ياحبي الأجداد تبنى \* شامخا في السموات  
وتسول الفر عاشوا \* يصنعون المعجزات  
بلدي هذا أمين \* رزقه من شمرات  
عريي وأصيل \* وهو عنوان الثبات  
مسلم والدين عز \* هو تاج المكرمات

وهذه المكرمات التي علّقها بشعر الوطن هي حقيقة  
تونس وضمير أمتها عبر العصور ، فلم يكن في غنى عن  
توضيح القصيدة بمعانيها الخالدة .

ويبدو ديوان شاعرنا على الحب بمختلف مظاهره  
ومتعلقاته ، وليس من الغريب أن نجد الحب حاضرا عنده  
في كل أحواله من التعبير عن مشاعره تجاه الحياة والناس  
والقيم ، وفي مقدمتها حبه لشعره . وإذا كان الشعر هو  
الظرف للشعر ، فكيف لا يكون هذا الطرف في ذاته محبوبا ؟  
وإنك لن تجد شاعرا إلا محبا لشعره ، فضلا إياه على جميع  
الأشعار وليس من قلة التواضع كما في قول عني يهدح  
نفسه في غير الشعر . بل ليس من الشعر إلا يداني الشاعر  
إعجابه بنفسه وبشعره ؛ حتى أن النقاد جروا ذلك للشاعر  
دون التأثر .. لما يحتمله الشعر من توسعة على الشاعر  
للإعجاب عن خوالج نفسه دون تقيّد بمواضعات أو نحوها .

فالشاعر غير مؤاخذ قانونا بتجاوزاته اللغوية ، لأنه في  
أعماقه إنما يريد أن يعبر عن حقائق تبدو خارجة عن ذاته  
ولا يقوى على كبتها في أعماقه . من ذلك قوله ، من قصيدته  
(جسم ولا روح) :

عجبا هل سوي من خلق طين \* وأنا النور فائق الأجلال  
فمع ما في بيته هذا - من تضمين قرآني - وما أكثر ما  
في شعر شاعرنا من تضمينات من القرآن الكريم - لكنه لا  
يخلو من إحالة قد لا تكون مغفورة خارج الشعر .

ومثله في فخزه بنفسه وبشعره ، وهو لا يخرح في الحقيقة  
عن تمجيد لغته وعراقة محنته في العلم وفي النسب وفي  
الشعر ، وكلها أسباب تدعو للمفاخرة به وليست فقط دواع  
للمفاخرة بها - مثله قلت في الفخر بنفسه وبشعره قوله  
(نواصي الحياة) :

وفيت من تور العارلما به \* أصبحت مهدي الحوالمك هاديا



ثم يقول :

أرأيت الدنيا بتلك الأعالي \* وأناساً تنازعوها خداعاً

ثم يقول

لست تهدي إلى الرشاد وإن أحد \* سببت من أثر الضلال انتفاعاً

ليخلص أخيراً إلى القول :

أفما أزدردت بالآله وشوقاً \* وسلطانة العظمير اقتناعاً

ومن أجمل أبياته في (أمسار أم قرا) :

إسماً اللذة في جميعها \* بين وجد شرف قد فاعتبار

ومن عجيب قوله (رؤية البصيرة) .

التنفس تلبس أن أزور سلساً \* كي لا أرى بعد السار مودعاً

هذه حياي في الفراءد قلنا \* ميهات عيش غيرها أن بنعنا

ومن إشاراتنا إلى القضاء والقدر قوله في قصيدته

(قاتلوا الموت) :

فكأنهم ظنوا أنهم اخترعوا \* وطريق البقيد أنت مكبئ

ومن لطيف استعاراته قوله في قصيدته (تركت فيه

صوابي) :

بها استعار جنانها \* وطبق الجرح كله

من قر به فيه عزى \* وبعدة فيه ذله

يا من رضاء حياتي \* بك النؤاد موله

وله موازنة بين الكلب والانسان ، وإنما يقصد الانسان

سيء العشرة ولا يقصد الانسان بخلقه في أصل الطبيعة ،

وبالأحرى الانسان بتكريم الله إياه بالرسالات يقول فيها

وهي بعنوان (الكلب والانسان) ومطلعها :

رب إنسان إذا عاشرته \* تجدد الكلب منه أفضل

ويختمها بقوله :

فترى أيها الكلب ومن \* هو أخرى أن يكون الأفضل

وهي قصيدة تذكرك بتلك المفازات الأدبية على لسان

المعانين والطيور وغيرها من الحيوان بين بعضها والبعض .

ومن عجيب قوله فيها :

بينما الإنسان يجري دمه \* بنفاق وعليه جبلا

نصفه حقد وشاني نصفه \* حسد كالتار فيه اشتعلا

وقريب من قوله هذا قوله في (أسطورة الحياة) :

وهو ما زال يستزيد عطاء \* ما تتألى وما انتهت شهوات

طمع جامح وحرص بعيد \* في مداها تجددت حلات

نور حب معانٍ نار حقد \* والمأسى أساتها البسمات

ومن لزوم قصائده قصيدته (أيا مطر) المحملة بأغرب

المشاعر والأحاسيس تجاه الطبيعة الغاضبة المدمرة

أحيانا والمرء لا ينقضي عجبه وهو يقرؤها ويعيد قراءتها

لجمال لوحاتها وقوة الإثارة فيها ، وهي التي يقول في

مطلعها :

أيا مطر الكآبة والشجون \* نشرت الغمر من مزن هتون

لقد ذكرتني بأسى طونه \* عهود البؤس منها في غضون

حتى ليخيل لي الشاعر أنه وحده تنزلت عليه شائب

تلك الأحاسيس الغامضة والمتناقضة مع السائد العام

، فيقول بعد أبيات :

ومن مثلي يتأسني شكاتي \* لأشرح عيبي ما في سفي

أما واسطة العقد في ديوانه هي قصيدته (الجلي

زغوات) ذات النفس الملحمي والتي استوحاها من وقفة

مشجولة له قبالة جبل من هذه الجبال الشامخات في

الجزائر ، زغوات ، فكانما هي صلاة للمخلوق واعتبار بأحوال

المخلوقين أمام سؤال الكون المحير .

وجبال بدت تعانق أفلا \* أن ساء لها شمد الترعاع

وتساحي بحومها بحديث \* هار في سحره الوجود استماعا

ضرب العشب حولها يوشاح \* زاهر بأضر يوشى البتاعا

صق الموج تحتها يفتقى \* بنشد الخلود راق ابتدعا

وترى البحرني امتداد رهيب \* أذهل التانهين فيه اتسعا

عبر الشغري حكي الشرسري \* ينهلني على الأديم شرعا

مركب الحور بالنسي يزدهي \* يبعث الوحى في التلوي شعاعا

إلى أن يقول :

فمر شامخات هار سلسب \* في الأعالي فما تراه ارباعا

فبك يبدو الإنسان ذرة سي \* يتلاشى مع القصور ضياعا

بالجلال الإله فيما يساه \* جسد من خالق وجل صنعا



تلك الحياة وثأنها نغضي لينتضي العمر  
تسي فتضي بعدها أضحت كصرح مشخر  
كالشئس حان غروبها من بعد إشران بهر

وللشاعر في الحياة في هذا الديوان على الأقل أربع قصائد بالاسم، هي : نواصي الحياة، والخاء من حب الحياة، وسر الحياة، واسطورة الحياة. وله حتى في غير هذه القصائد تأملات في الحياة حقيقية بكيار الشعراء، ومنها قصيدته (ازدواج) و (اعتراف) وهما من بعض الوجوه نوع من المكالفة الصوفية أو الإبحار الفلسفي في الوجود، فمما يقوله في القصيدة الأولى (ازدواج) :

... إنا الطير صياحا مليسي \* وساء مليسي جليباب رجسي  
... إنا الطير صياحا مليسي \* عائل الأوهام أو عالم رجسي  
... إنا الطير صياحا مليسي \* مسكر ما حل سي نحن لمس  
... إنا الطير صياحا مليسي \* وحس الأمر منتف لمس  
... إنا الطير صياحا مليسي \* وأنا الفاندي شمين نفسي  
... إنا الطير صياحا مليسي \* لا ولا حتى متى أودعت رمسي  
... إنا الطير صياحا مليسي \* كنت أنا أمرش غمري به لونة مس  
ويعادل كثرة قصائده في شعره قصائده في الحياة، فقصائده التالية عناوينها : الشعر بحر، أنا وشعري، خمر وشعر، رسول الشعر، الشعر عرش، ذات الشاعر، الشعر للشعر، كلها قصائد معبرة عن عالم الشعر عنده ومكانته العالية فيه.

ومن أعظم مكانة في الشعر ممن يقول :

أن ربحاني الكتاب وروحني \* لغة الرحي وهي في الحسن بلير  
وهذا البيت من غزاية أن يأتي في قصيدته (خمر وشعر)، بهذا التلازم في العنوان بين الخمر والشعر لكن من يعرف القصيدة يدرك أن الشاعر يقابل فيها بين خمرة وخمرة، بين حالة خمرة مبتذلة وبين حالة مولدة للوحي لأمثلة من الشعراء . فبالأنكار والتعهد قد يصل الإنسان إلى حالة من الوجد والهيام ؛ ألم يقولوا من قديم : للشاعر حالة لا بد أن يستحضرها حتى تناويع قريحته ، وقالوا للشاعر شيطانه .. وجنة وعبقره وما إلى ذلك . وآيته على ذلك ما يقوله في طالع هذه القصيدة نفسها :

ولشاعرنا تشبيهات قريبة للمتناول وهي وإن كانت غير جديدة لكنها بما أنها البينة وبمرأى من كل البشر تكسب إذا احكمت في سياقها الشعري طرامة اللوحة الجميلة التي لا تتأى إلا لذوي القدرة على استخراج إيقاعات اللغة من التعابير السهلة ، كقوله من قصيدة (ليست ثوب الهوى) :

خفق الزواجله \* كالطير من بلله  
الورد حين رآه \* أحمر من حجله

ومن جميل التكرار في مواضعه، وهو ما يسميه البلاغيون التطويز في الحقيقة لا ما أطلق عليه الشاعر في حديثه التلفزيوني لقب التطويز، تجوزا أيضا أو لعله لقوابته من المعنى المقصود عند البلاغيين، قوله يعرض بمن يتغالون في المهور (الزواج) :

وتشتري بعد طول النقص منتهي \* فلانة تستقي ...  
وتشتري ذهابا طريسا قد لمع \* ورصعا حاد ...  
وتشتري من صنف الحلو أشهرها \* بين الخضوع ...

وهذه القصيدة مليئة طرفا، كما يرى القارئ في بعض أبياتها هنا . وهو نوع من الشعر الإجمالي - وهو كثير عنده - ويقصد به إلى نقد المظاهر الاجتماعية السالفة فيها في حياتنا العامة

ومن أروع قصائده، قصيدته التي عنوانها (خواطر)، وهي على قدر كبير من التطويز البلاغي، وهو أن يقع في أبيات متوالية من القصيدة كلمات متساوية في الوزن فيكون فيها كالمواز، ومطلعها :

ولكم ضحرت ولمر أزل حتى ضحرت من الضجر  
ثم يقول :

وسنمت من شبح السامة وهو حولي مكتهر  
وفرحت من فرح عظيم للجوانح قد غسر  
وطربت من طرب بهر مشاعر لا نستقر  
وأسفت من أسف شديد في الخواطر مستعر  
إلى أن يقول بعد استعراضه لمشاعر أخرى مشابهة ثم متناقضة مع ما تقدم :

وضحكت من ضحك له الدنيا تدل وتتهجر  
أرهم وأرسل تساهل من إبالي بالبشر



والشاعر يدرك أن سيروية شعره بين ابتداء جلدته وهين  
بلغة الضاد ، ولذلك فهو يمجّد من يعمل من أجل صيانتها  
والدفاع عن سلامتها وله في (تحية د . محمد عبد المنعم  
خفاجي) الذي يبادل تقديره بتقدير قوله :

والضاد العزيزة أنت حصن \* تصون تراثها صون السباح

أما في الغزل ، فله القصائد الكثيرة وكلها تنضج بحبه  
للمرأة في أسامي معانيها وأجمل أحوالها . ولم تنزل المرأة  
المعقّنة الأكبر للرجل والاقتتال الأكبر للشعراء واللغّانين  
عبر العصور لما ميّزها الله به من أسرار الجمال ورقة الحس  
وينوع الحب .. حتى أن شاعرنا ربما شعر بالمغفرة بين  
عمره المتحوّل وبين حبة غير المتحوّل في قوله - في  
قصيدته (كريمة) :-

يا دهر بلا بعري رجعت إلي \* عهد به لثاني كان أغراء

وله في «الفرائد» أكثر من اسم امرأة يوشح عناوين  
قصائده (لسمه رجا ، كريمة ، الخ ) وفي كلها لا يترك  
معنى يسبحه من اسمها دون أن يجلده الصياغة الشعرية  
لمناسبة الإبرار في بؤفة من الصور والمعاني يختارها  
ويتشققها كما اقتطعت المرأة وودعها بكل شاعرية وذوق ،  
ومن ذلك قوله في (رجاء) :

رجاء جاء معناه بيس \* فلا أمل ينال من الرجاء

وربما أخلص حياته للحب بمعناه الكبير فيقول في  
(رؤية البصرة) :

هذي حياتي في الغرام قلنا \* مهبات عيش غيرها أن ينهأ

وربما ذهب فيه مذهب الحلولية ، كمثل قوله - في  
(امتزاج) :-

فلعاني لأرسي إلى \* إذا كنت الشراب ومن أنا أقوى احتساء

وهناك يترجّح الحيان \* امتزاج لا يرى كلّ به أحدا سواد  
من إشارات الدقيقة ، وربما ذهبت مذهب الأقوال  
السائرة والأبيات الحكيمية قوله في (الشعر بحر) :

والعسري بحسن \* يشتكى جوار الخامل

وقوله في قصيدته (اليأس أرجى) :

مثل الذي يرجو سواه كعارق \* استصرخ قصد النجاة بفارق

وتأتي في قمة قصائده حول أسئلة الحياة الكبرى

لهو في الحياة بالخمر سكر \* ولنا سكران خمر وشعر  
ضيق الناس في الكؤوس عتولا \* وتجلي في نشوني لي فكر  
إلى أن يقول :

رضائي إلى الهدى منتها \* ومثالي لو يسمعون فسحر

ونجد من أوصافه لحالاته الشعرية ما هو أشبه  
بالأبيات المتقدمة في قصائد أخرى له كقصيدة (نواصي  
الحياة) التي لو أخذت بحقيقة الفاظها لضعت من رمزيّتها  
الصوفية علي نحو ما نصادفه في الكثير من قصائده ..  
يقول :

وشربت راح العيش كما أترعت \* حتى التفتة ما أراشي صاحبا

كأس الصنوج إلى لعون سوني \* وشومي هدي لثمان نواصب

من حولي الأنغام هرب محنتي \* والسرير - - - - -

نداني الأوتار في لبدي الجوا \* ري جيلها ب - - - - -

والنوح لي بالأسرات مظلمة \* والنهر من تحت - - - - -

وهنا إذا انقضت ساحر منغري \* سكنت أروح - - - - -

والشعر ظلّ رهين أمر قريحتي \* ولم يفضها سب كاس هذا راجب

وهذا العالم الشعري الذي قد يستحضر الشاعر  
استحضارا ببعض خياله وأشيائه العادية ، وقد تصوّغه  
حوله الطبيعة الغناء بمباهجها الكثيرة ، ينكي إحساسه  
بعفريته ويطلق لسانه بأعذب الشعر . ولا يدع مناسبة تمرّ  
سواء في شعر غزلي أو غيره دون أن يمجّد اللغة التي هي  
لغته والشعر الذي هو شعره لا ما أفستد الأذواق المتحرّفة  
من لسان العرب وأوزان العرب ، ولا يتردّد في مهاجمة  
أصحاب تلك الأذواق ورميهم «بعجمة الكفر» كما يقول في  
قصيدته (الشعر للشعر) :

وأبسن السحرني شعر \* يبدأ في مظهر النثر

فلا مبنى ولا معنى \* ولكن عجمة الكثر

فالمقصود هنا أن شعرهم هو شعر أعجمي ، فلهم دينهم  
فيه لو أنهم يحجدون كل شعر سواء كما يحجد الكفار كل  
رسالة سماوية غير رسالتهم وكل نبي غير نبيهم . وهو دفاع  
جاء مثله في القرآن بل قد جاء على مثل ما في القرآن الكريم  
عندما طعن بعض الكفار في بيان القرآن وسلامة لغته  
وقالوا «لولا فصلت آياته» (آية 44 سورة فصلت 41) .



قوله في تمجيد الشاعر مطلقاً، من قصيدته (ذات الشاعر):  
ذلك الشاعر المؤيد غيباً\* خالد الذكر جاوز الأعمار  
وقوله من قصيدة (الشعر للشعر):

الأشعري به مجدي\* سيبتي خالد الذكر

وهو أحسن ما نختم به هذا المقال مثنيين على قوله  
«سيبتي خالد الذكر» و«تمتئين لصاحبه مزيد» من العطاء  
والنشر في عالم الشعر.

وأخيراً، يجد القارئ في شكل ملحق بهذا المقال جدولاً  
بمعايير قصائد «ديوان الفرائد» مرتبة على أحرف الهجاء  
وصفحاتها للرجوع إليها دون عناء. فقد أشرت إلى عدد  
منها بالاسم فقط في هذا المقال، وربما تكرر الإشارة  
وأردنا أن نتخفف من ذكر الصفحات في صلب المقال،  
امتثالاً للقصيدة في ذاتها إذ قد تأتي في عدة صفحات.  
ورغم أن القدامى كانت لهم صناعة جيدة في نشر الدواوين  
«ترونيها على القوافي أو المطالع أو الأغراض أو غير ذلك،  
ورغم أن الطباعة الحديثة يسرت للناس الكثير من  
إمكانيات القهزة الآلية للمحتوى فإنني لم أؤمن اهتمام من  
شعرائنا وضع فهرس متنوعة لدواوينهم، ولو بالقدر  
اليسير، مثل هذا الفهرس الهجائي بأسماء القصائد، الذي  
احتجته، لما قلت قبل قليل، للاحالات على بعض  
الاستشهادات من قصائده ولأمر آخر هو ما استخرجته من  
استنتاجات حول نسبة التردد في موضوعات بعضها في  
الديوان.

قصيدته (أمسار أم قرار؟)، وهي لعمرى من أمتع ما يقرأ  
القارئ في هذا الديوان، وفي أولها هذه الأبيات:  
هذه الدنيا سار في قرار\* وإذا شئت قرار في مسار  
إنها تبدو كدهر خالد\* ومضى ولت قليل أو نهار  
فلتعيش في واحد أو آخر\* تجد الأمر على نفس المدار  
سفن الأعمار تجري ما لها\* في حثيث السير من أدنى انتظار  
ساخرات من شعور بالبقا\* أو فناء حل من دون اعتذار  
فلو العيش منار دائر\* ما استراد الناس منه في ابتدار  
لكن الغلة يحلو طعمها\* كلما ساء طعم الإذكار  
ومن أبياته قوله أيضاً:

انظر التمر أكنسى معناه من\* لحة الحر إذا هبت نار  
ومن أسئلة الشاعر المحيرة في الموازنة بين نفسه وبين  
غيره قوله - في قصيدته (ربيع) -:

أنا أسو لكمال\* طهر النيل كحل

وتجاسرت فأضربت عن المنها جسر

وتحررت فبادر\* إلى التمدد بكر

وبنيت الظهر صرحاً\* في علاء مشعر

فلماذا الناس لا يب\*نون مثلي لست أدري

وأخيراً، فمما يحفظ لشاعرنا الكبير محمد بن صابر

## الاحالات :

### ملحق به فهرس قصائد ديوان الفرائد وصفحاتها

(أ) أحاسيس 131، ازدواج 20، أسطورة الحب 119، أسطورة الحياة 80، أعالي "زغوات" 60، اعتراف 86، الإعصار 63، اقتلوا  
الموت 82، (إلى الشاعر محمد بن صابر) 147، إلى روح علي الزياحي 166، إلى روح منور صمدح 164، امتراح 136، أمسار أم  
قرار 142، أنا وشعري 124، أنت 97، انتحل 92، انعتاق 129، أيا مطر 66، أيا وقت 16، أيادي محمد التريكي 170، أية الحملان  
42

(ب) بحر العلم 73، بائع (الهندي) 53

(ت) تحية الدكتور محمد عبد المنعم خفاجي 146، تحية الدكتور مختار الوكيل 149، تركت فيه صوابي 48، (توقيعات) 157

(ج) جسم ولا روح 11

(ح) حارس الليل 55، الحب من حاء الحياة 22



خ) خمر وشعر 127، خواطر 78، الخيال 12

د) دنيا الأماني 94، ديوان 7

ذ) ذات الشاعر 44

ر) راج وملاح 46، رؤى 138، رؤية البصيرة 70، ربيع 36، رجاء 106، رسول الشعر 133

ز) زنجيتي الكريمة 50، الزواج 113

س) سر الحياة 68، سر هوايا 140

ش) الشعر بحر 121، الشعر للشعر 26، الشعر عرش 144، شمس الضحى 108، الشمس من ذهبه 24

ط) طعم الخلود 34، الطلل والعصفور 174

ع) علمي 177، العود 101، عودة القطيع 88، عين البصيرة 58

غ) الغفوة الأبدية 84

ف) الفكر بهر 14، في أربعين الشعر انشد لي عطاء الله 160، في أربعين الشاعر محمد الناصر الصدام 162، في خمسينية الشكابي: موكب الشعر 153، في ستينية الرشيدية 69

ك) الكتب 75، كريمة 28، الكشف 70، الكيفية 90، الكاف والاسنان 69

ل) لاأؤها 32، ليست ثوب الهوى 110، لطيفة 104، ليت هذا 10

م) ماضي الطلاق 116، محمد الجموسي 169، معهدي 71، ملك 172، موشع 94

ن) نشيد الشباب 175، نشيد المغرب العربي 179، نواصي الحياة 90.

هـ) هاجس 40، همسة الموج 18.

و) وداع الوكيل 151، وطني 8.

ي) اليأس أرجى 134.



## قراءة في شعرية علي صدقي عبد القادر

أحمد الفيتوري

### أحب الظلال التي لمزول تامة لأزقتها وأمركما كي ترف

كانه الباحث في صفاء الشعرية بعيدا عن الحذلقات والنظريات والترجمات الحرفية أو أنه التجديف ضد التيار والخروج على القانون، خروج الفطرة للنفوس، أو إلى الهوئية في صفائها الأول، موهبة الطفل الذي يشغل الكاراني ويعيد اكتشاف النار ويلسع المرة ثلو المرة، أو أنه شغف بالظلال التي يفنقدها شاعر الصحراء اللبية الكبرى فالظل والماء ليسا مفردتين في قاموس الشاعر ولكنهما رديفان للحياة، وهما تعبير عن حسية لاذعة لا يحسها الا من تلدغه الشمس في النهار والليل، شمس الصحاري التي غيابها فارس أو انه الطفولة تتسع لمشاعبات الظل

فليتنظر الموت وراء الباب  
ماذا لو ظل ملايين الأعمار خارج بابي  
ينتاهب

لينفض عن عينيه غبار النهر  
ويقلر أنظاره

يتلهى بمطاردة الذهب

كانه العودة بالشعر إلى حالته الأولى، الحالة السحرية، التعاويذ، سجع الكهان، فالتص تيممة وتواتيل في مواجهة الموت الذي هو نبض القلب وحركة الشمس. انه شاعر أرضي، إنسان يلتصق بأرض تقذف من نبعها

كل مخلوق، علي صدقي عبد القادر الذي مهنته أن يعقت الادعاء والدجل، وهو لا يصنع بهذا تيارا وإن كان ينحرف مع التيار حتى يبدو أنه مقدمته يكتب نصا متلعثما وعفويا هذا الصمت، وعفوي لأن النص يكتب هذه المرة فيبدو النص المفعول به، ولهذا فإن تجربة علي صدقي عبد القادر اعنية والنصوص لهات المفردات، المفردات المنجذرة ما النصوص فتبدو جملا بوقية، كل جملة بمعزل على الأخرى كما أن كل مرحلة منعزلة عن الأخرى لهذا فإننا أمام هذه النصوص تبدو وكأننا أمام شعراء عدة وليس شاعرا واحدا نرصده من خلال خيط الطفولة الكامن في الكتابة والذي يكشف عن الطفولة الأولى الممتدة في مجمل التجربة

الطفولة ليست الإدهاش والبراءة ولا الطفولة بالمعنى الرومانسي: البئر الأولى، لا، إنها الطفولة الفيزيائية التي يعيشها الشاعر في عقده الثامن بكل تجلياتها وخفاياها، وهي التي وراء هذا التبعثر في النص، في النصوص ومنها وبها يمكن قراءة هذه التجربة التي هي كم كبير وصدف كثير ومن يبحث عن مبتغاه في بحر هذه الشعرية فإنه سيضطر إلى الكثير من العناء؛ فقد تحول علي صدقي عبد القادر من شاعر طفل إلى (آخر سريالي) (والإسم الحركي للوردة) (والمنظر المفاجئ) (والسيرة اللبية)، وقد كتب الكثير حول علي صدقي عبد القادر لكن شعره بقي مخبأ عن هذه الكتابة وبمعزل عن الاهتمام النقدي، وقد تلقيت شعريته باندعاش واستغراب و لذلك بقي علي صدقي عبد القادر يذود عن المملكة الجميلة/ الطفولة في كل شعره





## تميمة الشعرية اللبية :

### الشعر مقابل لفظي للحياة :

يستحق اسم الشاعر بما ذكرنا، فكل من كان خارجا عن هذا الوصف فليس شاعرا وان أتى بكلام موزون مقفى). وقد يكون علي صدقي عبد القادر شاعرا لأنه ليس كذلك أيضا فهو يتمتع مع الأشياء ولا يدخلها وهو كما تنبئ النصوص بشعر بما يشعر به الآخرون ولكن في حالة أولى من الشعور التي قد تكون مرحلة ما قبل الشعور عند فرويد فهو طفولة مركزة ودائمة الحضور، طفولة فيزيائية وهو أيضا الرومانسي الذي يرى أن لغة الشعر يجب ألا تختلف عن لغة الكلام اليومي وعن الثألة فالشعر (يدعونا إلى الصيرورة أكثر مما يدعونا إلى الفهم - بول فاليري).

### الطفولة الفطرة والتدفق الشعوري :

لي أشعار بخلود وشفاة

لا ينهمها أحد غيري

لذلك فإن فضائلي وهي في مركبيها

تتهدم في وصف واحد

أخشي لا يتخلف الأعرج منها

إن أهم ما ميل هذه الشعرية أنها مثلت البكارة الأولى دون ادعاء أو حذقة، إنها شعرية عارية مما يميز الآخرين. فالنص - نص علي صدقي عبد القادر - احتجاج على (عالم الكبار) الذي يقصي ويغصني هذه البكارة، وهو حالة كتابة الوهلة الأولى، إندماش اللحظة والإنسياب الذي يغمز الشاعر بعيدا عن أي ملحم لمشروعية ما وحتى أحيانا مشروعية الشعر ذاته، بهذا فقد يكون النص نسخة بالمعنى الحرفي للحالة الشعرية أو لهيئات دون تمحيص وكثير إيمان أو عناء. وهكذا كتابة تبدو أنها عود القلاب الذي يسرقه الطفل ليشعل الحرائق في الحقول. و أن نبغ علي صدقي عبد القادر هو هذه الطفولة التي لم يغادرها ولم تغادره فإنه يتشبث بها في روح طفولية عنيدة وإذا ما حدث وغادرها فإن الكتابة تتحول إلى مشكلة (الكبار) ورغبة في المرافعة عن قضايا الآخرين تستقل عنه وتظهر في شكل (صكوك غفران) يقدمها الشاعر للمرحلة الشعرية السادسة.

لهذا تراوحت نصوصه بين الكتابة والرغبة في الكلام، بين نص للعب العراوغة ونص رطانة. غير ذلك فإن شعرية تظهر أن كل شيء فينا يبيت عن أوله. وإذا كان (الشعر) لثاني، يقول الكاتب إلى فصام شخصية في لعبته) فإن

بدا أن علي صدقي عبد القادر هو التدفق دون توقف في الشعرية اللبية والتي عنت مما عنت أنها أقرب من النبع وأنها حالة التشكل الأولى، وأنه لا نصف حرية إما الحرية كلها أو لا. فكانه شاعر الإنهام والفطرة والموهبة للبرق والإنقياد للذوق الفطري، هذا الفطري المفارق الذي يمكن أن يستقي مرجعيته من الجديد الذي هو فطرة أولى لم تمس بكارتها بعد بالتقنين النظري. ولهذا فإنه شاعر يركض في غابة أحلام، الحلم الذي لم ير فرويد أنه لغة، بالمعنى الدال للغة، بل قارنه بنظام الكتابة، وهو أقرب إلى الكتابة الهيروغليفية، وبهذا المعنى فالشعرية عند علي صدقي عبد القادر حالة كتابة، استكاشة للحياة بحيث أن اللغة لم تعد وسيلة بل غدت كائنا، الكائن الذي هو علامة على وجودنا وعلى وجوده فينا، وإذا كنا نلعم وجودنا من الحياة فإن نصوص علي صدقي عبد القادر تعبير نشأ عن الشئ والتشبي الذي يعيشه الشاعر، الشاعر الذي يكتبه ويحضر معزارة وبدون إيمان أو تمحيص ودون تولد. فالنصوص تبدو وكأنها خيط يمسك به الشاعر. أو يمسك بالشاعر. وينسب من بين أصابعه ويتلون هذا الخيط نمراب المحيط قصيدة كلاسيكية حديثة، قصيدة تفعيلية، قصيدة نثر، حدائة شعرية، شعرية حدائية. وإذا كان «للساهرين عالم واحد مشترك والذين ينامون، يستعرق كل منهم في عالم خاص» فإن هذا الشاعر نائم، وهو لا يتكلم ولا يكتم شيئا، وإذا كان هذا كذلك، فإن النصوص تشير إلى شعرية عفوية تتجبل وتتزاح حتى عما يمكن أن تراكمه من ذاتها ولذاتها، فكان النص يخرج عن نطاق نفس الشاعر، كأنه نص بالقوة وليس نصا بالفعل، أنه نص لا يؤول نفسه والنصوص جملة واحدة بدون وقفات، تستعصي على الفهم.

وفي هذه النصوص/ الجملة الواحدة، كل الركام والسمات المميزة للشعرية العربية التي تجتاحها موجة تطوي موجة. وهذه الجملة/ النصوص، تبدو أنها مفيدان يتتبع الشاعر من مقطع إلى مقطع ومن نص إلى نص. الخ. ولهذا فإن علي صدقي عبد القادر هو الشاعر العربي الذي تكتبه القصيدة وتجعل الكتابة شاعرا أو كما قال قدامة بن جعفر : (إن الشاعر إنما سمي شاعرا لأنه يشعر من معاني القول وإصابة الوصف بما لا يشعر به غيره. وإذا كان



جزئية للطفولة مع مرتع الأم، وحنانها، ولم يتح النص أية إمكانية أخرى للتأويل - وهذه الوصفية لا تقدم شيئا بالمعنى الذي يمكننا أن نعتبره يمثل ارتقاء بالتجربة والخروج، عن اسار الحالة الطفولية بدلائها السيكولوجية الضيقة - مفتاح العفاري

فتحت صندوق أبي، وجلت راضحتا وأغنيت

أنبت بالقاموس لأعرف المعنى ضمت

وأنتيت بالملاح فتحت لمر أجد المعنى

قال الصندوق جنني بالبحر

وانتمه بغيرك البحر

إنتمه تمل مدينة في الصندوق

إن شعرية هذا الشاعر تكمن في هذا الصندوق، صندوق ألف ليلة وليلة وهو السذاجة الأولى التي فيها علائق وثيقة بين القاموس والملاح حيث التوافق لا يكمن في المعنى بل في الشكل، بل يكمن في التضاد ولا يكمن في المعنى بالمرء بل يكمن في الالامعني، وفي المفارقة وإن مدينة السدود التي يتوهمها هذا الصندوق ليست بغداد ولا أية مدينة ضمتها الأساطير المعروفة ولكنها مدينة أسطورة علي صدقي عبد القادر الكامنة في (الأم)، هذه الأم التي تحولت إلى نشيج ونشيد يستغرق الشاعر في إنشائه عاطفية هي كتابة نثرية صارخة في أحيان والتباسية في أحيان أخرى، حيث النص يكون هذا الصندوق الذي يضم كل الأعيب الساحر، الخاتم المتكلم وغياب المعنى، البحر المفتاح مغارة علي صدقي عبد القادر الذي ولد فوج ذاتة في (بلد أشبه ما يكون بمحطة المعنى، البحر المفتاح مغارة علي صدقي عبد القادر الذي ولد فوج ذاتة في (بلد أشبه ما يكون بمحطة صغيرة، على طريق صحراوي، يمر بها المسافرون متعجلين، لا يتركون خلفهم إلا الظلال - عمر الكدي).

إن الأم قد تكون وجه آخر لبساطة مستعصية، بساطة التكوين الأول واستقصاء المعرفة التي هي فقد الأمان ودخول في حميم التجربة. إنها بساطة عسية على الشاعر الذي يتكئ على صندوق حكايا الجذات والأعيب الأول لتكوين طفلها، بحيث أن الكتابة تتداخل وتتخرج في كتابة علي صدقي عبد القادر بين النثرية الصافية والشعرية المرتبطة التي تستهدف الإدعاش، وبالتالي الحركة الدويرة في اتجاه الجديد والموضة، فقد يلبس الشاعر الكتابة/ كتابة

شعرية علي صدقي عبد القادر تمثل شهادة هذا القصاص وشاهدًا على القلق من التصنيف، فهو يركض كالأعشى في متاهة الحياة، وكلما يتحسس وما لا يتحسس يمر من خلال طمولته لعبا بالكلمات نسميه الشعر فالكتابة تأخذه عن نفسه ليكتب طفولته، الطفولة الأزل، هذه الطفولة التي عاشها ويعايشها في الكثير من النصوص التي تكشف عن سيمياء سرديّة حيث كثيرا ما تأخذه صيغة الحكّي إلى نثرية وصفية وبنية سرديّة وإلى مباشرة الراوي وانطباعيته، إنه يذهب في النص إلى تخوم أن .

الأصابع بحر في الظلام

ولا تحتاج إلى مصباح

مصباح الضرورة الشعرية الذي كثيرا ما نفتقده النصوص، فتظهر عارية من غاياتها، مجردة من الشعرية فقد .

نعمت الظلمة ونمت الرقة

التي هي وثائق الحالة الكتابة، وثائق مكتوبة بلحانها ما قبل الشعور لطفولة طاعية يندو عنها بالكتابة

تلاقت على الأفق حبة ليل، وحبة ضوء أول مرة

وحاول أن يجعل الضوء لليل وجهها وعينا

وحاول غسل السواد ثلاثين مرة

وفر الظلام

ومن يومها صار جبين الظلام حكاية جذباتنا

فعود نهاب يمزق أكبر ليل بلحظة

ويبدأ يوم جديد

الأم الحنين والإنشائية العاطفية:

إن الأم وقد تكون في شعرية علي صدقي عبد القادر وجه آخر لديموية الطفولة، الأم في السيرة الذاتية للشاعر ماتت وهو صغير، وقد تكون وجه آخر للموت الذي يبرز هذا الخوف الفطري ومقت الليل والظلام الذي قد يبرز هذا الكوص النصي بحيث أن النصوص تكون نصا واحدا يؤول نفسه بالحنين إلى الأم في إنشاء عاطفي مشوب بالحنين والاحتفاء بالحية رغم شغافيتها فإن في النص (مجرد سرد وصفي يرحل عبر الذاكرة ليرسم تفاصيل



الغطاء : إندعام الأسس والمرجعية وإنتفاخ مغارة النفس، تكمن في خبل الطفولة في انزياح الأم الذي يظهر في التلعثم والتكرار والسذاجة البليغة ولغة التأتأة، ففي الكثير من النصوص ثمة عته عجيب وتراكيب تعويذية خارج السياق ليست مقصودة في ذاتها فقط استدعتها الحالة الشعرية التي وكأنها تنبع من نبع صاف عميق الغور لا يمكن استكناؤه لكن يمكن تحسسه في مجمل هذه النصوص

إب التكرار وهذا التشتت وهذه العفوية هي شعرية فقدان وإنعدام اليقين وعبث بالعبث نفسه، وبالتالي مفهوم للشعرية لا عن قصد الخروج عن قاعدة أولتأسيس مفهوم جديد بل تبدو شعرية علي صدقي عبد القادر انزياحاً خالصاً انزياح الأم...!

أخرى ليست من أغراضها حين إنتاجها ونشرها، وذلك بأن يقوم بتحويل (مقالة نثرية) نشرت في بدايات الشاعر في الخمسينات إلى نص شعري في الثمانينات حين يكون قد تبين للشاعر أن الشعر يكمن كثيراً فيما هو (منثور) وأن تصوراتنا عن الشعر متغيرة، متحولة بالقابلية للشعرية التي تتراوح كلما انزاحت تصوراتنا المكتسبة، فالشعرية تصورات اللاشعور، من هنا فالسريالية عند علي صدقي عبد القادر ليست تصورا أرسالياً قياسياً أو مفهوماً فلسفياً وضعته تجربة السرياليين الفرنسيين عقب الحرب العالمية الأولى وإن كانت أوضحت عنه الستار ووضعت تصورها عنه، وقد يكون ذلك قد تشكل ضمن رؤية علي صدقي عبد القادر للشعرية بالضرورة، ضرورة الإطلاع والإتساءل للعصر، لكن السويالية في نصوصه تكمن في إيكشاف

ARCHIVE



## أثر تحقيق رسالة سالم بن ذكوان في تطور الدراسات حول الإباضية

فريد قطاط \*

- 1- باب في الولاية والبراءة (ص 85-3)
- 2- سيرة بشير بن محمد بن محبوب (ص 85-98)
- 3- من جواب محمد بن روح (ص 98-122)
- 4- سيرة شبيب بن عطية (ص 122-158)
- 5- مختصر من كتاب صفة أحاديث عثمان بن عفان (ص 158-173)
- 6- سيرة سالم بن ذكوان (ص 173-324)
- 7- رسالة محمد بن محمود إلى أبي زياد خلف بن عذرة (ص 225-232)
- 8- سيرة أبي مودود حاجب (ص 232)
- 9- رسالة منير بن النيز الجعلائي إلى الإمام عنان بن عبد الله (ص 233-249).
- 10- جواب من موسى بن علي عنه وعن هاشم بن غيلان إلى الإمام عبد الملك بن حميد (ص 249-251).
- 11- للإمام عبد الملك بن حميد بن هاشم بن غيلان وغيره من المسلمين (ص 251-254).
- 12- من كتاب فيه حديث مكاتبات علي بن أبي طالب (ص 254-267)
- 13- رسالة علي بن أبي طالب إلى عبد الله بن العباس وجوابه له (ص 267-268)
- 14- كتاب أبي عبد الله محمد بن محبوب إلى إمام حضرموت (ص 268-290).

\* The Epistle of Salim Ibn Dhakwan,

\* Patricia Crone and Fritz Zimmermann, ed and Tr,

\* Oxford University Press, 2001

تحقيق التراث حركة مستمرة يسعى العاملون في فضائهم إلى اكتشاف المخطوطات المفقودة ونشرها، ليتمكن الباحثون من توجيه دراساتهم حسب النتائج المدعومة بالوثائق التي تؤكد صحتها، بها تومرهم أهم من فرصة الاطلاع على المصادر التي لم تكن الأيدي لتصل إليها لولا همة المتنافسين على خدمة هذا التراث، تحقيقاً ونشراً، داخل العالم الإسلامي وخارجه.

ويعتبر نشر جامعة أكسفورد سنة 2001، لإحدى أقدم المخطوطات الإباضية التي تعود إلى القرن الثاني للهجرة إنجازاً من شأنه أن يؤثر في تقدم الدراسات حول هذه الفرقة، باعتباره ما يستضيفه من تفاصيل دقيقة تخصّ الحوادث التاريخية في المرحلة المبكرة

وقد نهض المستشرقان (باتريسيا كراون) و(فريتز زيمرمن) بتحقيق رسالة "سالم بن ذكوان" بالإعتماد على المخطوط الذي يوجد ضمن مجموع الرسائل المخطوطة التي يملكها المستشرق الإنجليزي المختص في تاريخ التراث (مارتن هينتز).

ومن المفيد في هذا السياق استعراض قائمة الرسائل المخطوطة التي قام المحققان بالكشف عنها، إذ أن مجرد العلم بوجودها قد يؤدي إلى تجديد النظر في مستوى المناهج والنتائج، إما بتأكيد ما أو تعديلها أو التخلي عنها، أو الترتيب في انتظار الاطلاع على ما لم يتم تحقيقه من هذه المخطوطات، وهذه الرسائل هي:

\* أستاذ أصول الدين واللغة الفارسية بالمعهد الأعلى لأصول الدين/ جامعة الزيتونة



**القسم الأول :** يشتمل على الديباجة وخطبة الكتاب (ص 38-56).

**القسم الثاني :** تناول سيرة النبي والخلفاء الراشدين (ص 56-98)، وتطرق سالم بن ذكوان في هذا الباب إلى نقد عثمان بن عفان في ما يتعلق بمسائل مختلفة وذكر المحققان في هذا الصدد أنّ بعض العلماء من الأباضيين المتأخّرين عن ابن ذكوان، نقلوا عنه ما أورده في هذه الرسالة من مأخذ على عثمان.

**القسم الثالث :** حول نافع بن الأزرق وأصحابه، وذكر النجديّة وسائر فرق الخوارج الأخرى، والمرجئة (ص 100-130).

**القسم الرابع :** حول معتقدات الأباضية ومواقفهم (ص 130-145)؛

والملاحظ أنّ المصدر الأساسي الذي اعتمد عليه سالم بن ذكوان في رسالته هو القرآن الكريم، حيث يبدو نقل الآيات في كل فقرة الرسالة واضحاً جلياً.

هذا وقد أورد المحققان قسمًا خاصًا بالتعليقات التي سجلها على هامش الرسالة (ص 147-184)، واختص القسم التالي للتعليقات بالدراسة التي أنجزها المحققان حول أهميّة الكتاب، فتكلّموا في هذا الباب عن مواقف الأباضية من عثمان وعلي (ص 188-194)، و فرق الخوارج المذكورة في الرسالة (ص 195-217)، والمرجئة والفتنة (ص 219-250)، وختم المحققان هذه الدراسة بمقارنة بين رسالة الحسن بن الحنفية حول الإرجاء ورسالة سالم بن ذكوان، ثمّ تخلصوا إلى بيان أوجه التشابه بين الرسالتين (ص 251-263).

وأما القسم الأخير من الكتاب، فقد استقلّ بدراسة حول أهميّة رسالة سالم بن ذكوان (ص 266-300)، وأتمّة الأباضية في البصرة (ص 301-315) وأتمّة الأباضية في عمان حتى سنة 280 هـ (ص 317-318)، وعدة ملاحق أخرى.

واشتمل قسم الفهارس على قائمة طويلة بعنوانين الكتب الأباضية حسب الترتيب الأبجدي (ص 323-357)، وذلك إضافة إلى كشف باللغة العربية عن مواضع الآيات القرآنية.

15- رسالة هاشم بن غيلان إلى عبد الملك بن حميد (ص 290-292)

16- رسالة (أوكلها محذوف) حول نصيحة للإمام (ص 292-294)

17- كتاب منير بن النيز إلى غسان بن عبد الله (ص 294-209)

18- كتاب شبيب بن عطية إلى عبد السلام، ردّ على الشكك والمرجئة (ص 209-315).

19- من جواب القاضي أبي زكريا يحيى بن سعيد (ص 315-318)

20- كتاب من موسى إلى الإمام (ص 323-329)

21- سيرة خلف بن زياد الجوراني (ص 329-396)

22- كتاب فيه ردّ على أهل الشك (ص 396-413)

23- سيرة عبد الله بن أباض (ص 414-425)

ولقد قامت هاتريسيس كراون وعويّتر زميرسن بتحقيق رسالة سالم بن ذكوان وترجمتها ترجمة كاملة إلى اللغة الانجليزية، بالإضافة إلى تعليقات علمية تتسم بالدفّة والعُمق

ورغم أنّ المهتمّين بالتحقيق حول الأباضية لا يعلمون عن سالم بن ذكوان سوى كونه من رجال القرن الثاني للهجرة، ولا يملكون عنه أيّ معطيات أخرى، فقد حاول المحققان بذل الجهد لتقديم ما يمكن أن يساهم في توضيح ملامح هذه الشخصية، بحسب ما توصّل إليه عن طريق الفنّ والتخمين (ص 13-11).

ومما ينبغي تسجيله في هذا الصدد هو أنّ مصدّر بن ابراهيم الكندي - متوفى حوالي 508 هـ - كان أوّل من نقل قسمًا منها تحت عنوان : "من سيرة سالم بن ذكوان في أمر عثمان" (انظر ك بيان الشرع - عمان - 1988 - ج 28، ص 89) ... كما ورد ذكر لهذه الرسالة أيضًا في كتاب "الاعتداء" لأبي بكر أحمد عبد الله الكندي - متوفى حوالي 557 هـ - تحقيق كاشف، القاهرة، 1985، ص 51

وننقسم رسالة سالم بن ذكوان إلى :



## البناء الفني في رواية "سجلات رأس الديك" لحسن نصر

الهادي غابري

### دلالة العنوان :

يتخير الأديب - عادة - عناوين آثارهم بدقة، وذلك أن العنوان يحمل دلالة معينة يهدف من خلالها الأديب إلى تبليغ رأي أو فكرة إلى القارئ.

رواية "سجلات رأس الديك" لحسن نصر عنوانها لافت، فسجلات مفردة سجل وهي الأوراق التي يقيد فيها القاص الحكيم، وعموما السجلات وهي الوثائق التي تحفظ في الخزائن مدة طويلة، وتحوي - عادة - تواريخ الولادات والوفيات وسير وأحوال الأفراد، وتكون السجلات ذات قيمة وثائقية في حياة الأفراد والأنظمة والدول.

وبتطور التقنية أصبحت السجلات بأنواعها مؤنقة في أقرص محفولة مخزنة في أدمغة أجهزة الحواسيب، ويطلق على تلك السجلات بنك المعلومات، يرجع إليها بكل سهولة ويسر عند الحاجة، وتلك السجلات على أهميتها وغزابتها فهي محفوظة في "رأس ديك" كما جاء في رواية حسن نصر

الديك حيوان داجن من فصيلة الطيور أبله الطبيعة... وأعظم ما فيه من العجائب معرفة الأوقات الليلية... فيقسط أصواته عليها تقسيطا... وكان الصحابة - رضي الله تعالى عنهم - يسافرون بالديكة لتعرفهم أوقات الصلوات... الرأس رئيس الأعضاء ومنه يصرخ الديك، ولولا صوته ما أريد، وفيه عرفه الذي يتربك به، وعينه التي يضرب بها المثل في الصفاء... وفي الأمثال "قالوا: أشجع من ديك وأفسد من ديك" (3)

يحمل توظيف الديك في الرواية أبعادا تاريخية ودينية

### تمهيد:

تجربة حسن نصر السردية متنوعة وثريّة، فقد انطلقت سنة 1959 وصلته إلى الآن "ليالي المطر" - قصص - سنة 1968 و "دهاليز الليل" - رواية - سنة 1977 و "52 ليلة" - قصص - سنة 1979 و "خيز الأرض" - رواية - سنة 1985 و "السهر والجرح" - قصص - سنة 1989 و "هار الباشية" - رواية - سنة 1994 و "خيول الفجر" - قصص - سنة 1997

وتوج حسن نصر هذه التجربة السردية بنشره رواية "سجلات رأس الديك" سنة 2001، وفي نظرنا هذه الرواية تجربة مغايرة تماما لما كتبه حسن نصر سابقا، فأدرجناها في خانة الأدب السريالي، وقد صنّف بعض الدارسين حسن نصر ضمن أدباء الوجودية حيناً وحيناً آخر ضمن أدباء الواقعية إلا أن تجربته السردية في هذه المرحلة تبرز لنا تصنيفه ضمن أدباء السريالية. ولذلك فإن الأديب السريالي - شأنه شأن الفنان التشكيلي السريالي - يسمح لنفسه أن يقيم عمله الفني على أساس الأمانطق بعيداً عن التسلسل القائم على السبب والنتيجة (1). هذا التوجه الجديد السريالي في الكتابة السردية لدى حسن نصر فرض علينا تحليل الرواية متكئين على المنهج التاريخي - لأن دراسة الآثار نفسها تعتبر وثيقة تاريخية تكشف أو تعبر عن أيديولوجية وحساسية خاصة تعكس عصراً ما (2).

وحتى لا نقيم في الإسقاط والتعسف على النص المدروس فإننا سنستفيد من مناهج أخرى لأن رواية "سجلات رأس الديك" متعددة الأجناس الأدبية وهذا التعدد قد يفضي إلى خلل معرفي يسيء إلى الكاتب والباحث معا إذا التزم الباحث منهجاً واحداً دون الإتيان على غيره من المناهج النقدية.



"يستبدّ بالسلطة المطلقة، أصبحنا جميعاً تحت رحمته، هو السيد ونحن العبيد" (9).

جاءت هذه التحولات في شخصية الديك على شكل مسوخ في الفصل الأول من الرواية المتألفة من ثماني صفحات وصفت السارد تلك التحولات العجيبة الطارئة على شخصية الديك ضمن جنس "الخرافة القديمة" (10) التي تعدّ أدبا رافيا ومن شروطها الفنية:

"المطلع التقليدي فيها - كان يا ما كان - تعبير عن الظرف الزمني.

الحكاية الخرافية فهي مركبة ذات شكل معين.

- تحكي عن غرائب عالم الواقع وغرائب العالم الآخر

- إذا أرادت الحكاية الخرافية أن تبرز حادثا فإنها تذكره ... ويتصل بذلك قانون العدد ثلاثة.

- الحوادث الكثيرة فيها ترتبط بعضها ببعض لكي تلقى على شخصية البطل مزيدا من الأضواء" (11).

رواية "سجلات رأس الديك" في شكلها الخرافي قد استجابت لبعض هذه الشروط ومنها: الغرابة والتكرار على شخصية البطل - رأس الديك - وتكرار الأحداث الخافية به إلا أن السارد يخالف المطلع التقليدي للحكاية الخرافية ويضع شرطا بأن لا تبدأ الخرافة في روايته "بكان ولا يا ما كان" (12)

وهذا الضرب من السرد فيه تجديد وتحديث أيضا لنمط الرواية التقليدية للحكاية الخرافية التي درج عليها الرواة، فجاءت الحكاية الخرافية في الرواية غريبة التركيب فزويها "رجل من بلاد الزعفران اسمه: جوال" (13) لا يستقر على حال مكانا وزمانا فكانت حكاياته الخرافية نمطا مطابقا لشخصيته العلمية بالعجائب التي شهدتها ضارباً في البر والبحر "بدأت السفينة تفرق والناس يتقافزون في البحر، وبينما كنا نصارع الأمواج ونختبط خوفاً من الغرق، مدّ لنا رأس الديك عرّفه الأحمر وانتشلنا جميعاً من بين الأمواج. وسارت بنا بيضة الديك تتهدأ في عرض الميم" (14).

انكأ السارد على مخزونه الثقافي وإطلاعه على حكايات كتاب "ألف ليلة وليلة" ومنها حكاية "السنديباد البحري" ومغامراته تصرا وهريمة يرا وبحراً، فأنشأ السارد نصاً على منوال "ألف ليلة وليلة" اجتزنا أعمدة هرقل وخرجنا إلى

وثقافية في الذهن العربي الإسلامي لارتباط ذلك الحيوان بالبيئة الصحراوية البدوية، فجاء الديك - شخصية كتابية رمزية (4) تشي بخوارق تفوق قدرات العقل البشري وتصوراته. ولبيان لا معقولة العالم لجأ حسن نصر في رواية "سجلات رأس الديك" إلى تجديد الشكل الروائي فاستتبب الشكل الشجري، فالشجرة الأم هي خرافة رأي الديك، وتمثل الجذع في الرواية، وأما أغصان الشجرة فعددها ستة وستون غصناً وهي مجموعة من النصوص السردية مختلفة الأجناس الأدبية متألفة من: حكاية خرافية وأسطورة وحوادث تاريخية قديمة وحديثة ونادرة ومسرحية وخبر وتقدير صحفي وخيال علمي وأقصوصة وحكايات الحيوان. ورغم هذا التعدد في الأجناس الأدبية فإن رواية "سجلات رأس الديك" تصنّف ضمن جنس الرواية الحديثة المنشطية تعبيراً عن تشظي العالم فجمعت الرواية في صلبها أفناناً مختلفة من أشكال السرد الذي يتشابه فيه الواقع بالعجائب والسرّيات بدءاً من العنوان إلى نواتر أحداث الرواية وفق خط زمني متعكس تدخل فيه الحاضر بالماضي الغابر وتعاقت فيه إمكانية متعددة وتباينت فيه الشخصيات إلى حد المسخ

## بنية الحكاية الخرافية:

رواية "سجلات رأس الديك" نافذة مفتوحة على ثقافات محلية وعالمية شفوية ومكتوبة انصهرت على تنوعها في بناء فني برز فيه العجائبي أسلوباً جديداً في التعبير عن قضايا العصر من خلال "الكثافة التخيلية التي تخلق شخصية عجائبية محضة أو عادية تؤسس لأفعال عجيبة" (5).

وعلى هذا النحو كان الديك شخصية عجائبية نشأة وسلوكاً وأفعالا وأقوالاً وبينما كنت عائداً في الطريق سقطت مني قارورة الهندباء، فتكسرت وخرج لي منها رأس إلى أن وصلنا شاطئ البحر فقفز إلى أحضان الموجة وانطلق يسبح في البحر بعيداً (6).

يخالف الديك قانون الطبيعة وغريزته الحيوانية - فإذا هو يضع بيضة عملاقة بيضاء- (7) تثير التساؤل والاستغراب بين الخلق وما يزيد الدهشة أن الديك أصبح حاكماً دون منازع - حتى أعلن عن نفسه قبطاناً زين صدره بالنياشين، وأحاط به الأعوان والحراس" (8)

ثم يتحوّل هذا الديك بسرعة إلى حاكم دكتاتوري



وتحريضاً ومشاركة " رأس الديك " فتتبارز الديكة وتتصارع وتتقاتل إلى أن تسيل الدماء على الأرض وتغوص الأقدام في الوحل" (21).

رأس الديك في الرواية بطل رئيسي وسيد لمواقف العنف وحاكم الكرة الأرضية بأسرها وهو يمتاز بـ "سخافة عقله" (22) وذلك أنه سليل الديك الحيوان الحقيقي حتى وإن تها في صورة إنسان حداثي يتغنى بالعلم والعلمانية وحقوق الإنسان وتقرير مصير الشعوب

تحول بعض الشخصيات في رواية "سجلات الديك" إلى مسوخ وكائنات عجيبة ناتج عن وطأة الضغط الاجتماعي والسياسي الذي يمارسه القامع على المقموع فتأتي تلك الشخصيات من الأفعال والأقوال ما يثير الدهشة والحيرة التي تشي بفساد شامل في الإنسان والحيوان معاً فما كان مني إلا أن خلعت ثيابي وخلعت رأسي، وقلت لرأسي :- هذه ثيابي أمانة بين يديك، وقلت لثيابي :- هذا رأسي أمانة بين يديك تحول إلى بطيخة وحين أصبحت عليها بكفي انفتحت من تلقاء نفسها، وخرج لي منها إذن خمار، ووغيف خبز وحفنة زيتون" (24).

هذا الانفتاح على عالم اللامعقول يفتح بدوره على قصص الخيال العلمي واشربة الرعب وتقنيات الصورة والذخ السينمائية - وهو ما يسمى في الفنون التشكيلية - بالكولاج - Collage. الذي اشتهر خصوصاً في العصر الحديث (25)

مجال "الكولاج" عامة الرسم من خلال إلصاق عناصر على اللوحة أو إلصاق شيء على شيء آخر، ويحدد النظر الرسم فينقله إلى باقي الحواس، أما "الكولاج" في رواية "سجلات رأس الديك" فيتجلى في أجناس أدبية وفنون سمعية بصرية متنافرة، لكنها تظافرت فيما بينها مجتمعة لتبني الرواية وذلك أن "الكولاج هو كل ضرب من الروايات لا يروي حكاية واحدة، وإنما يروي حكايات مختلفة لا رابط بينها، وهي حكايات ترسم مجتمعة صورة للعصر أو للمكان" (26).

وعلى هذا النمط من الكتابة السردية جاءت رواية "سجلات رأس الديك" متعددة الشكل الشجري والأغصان لتعدد الأجناس الأدبية فيها وامتزاجها بباقي الفنون فكانت هذه الرواية المركبة (27) رواية حداثية، بل هي رواية

بحر الظلمات ... مرزبا بغايات كثيفة... ذهبنا إلى جزر نائية وسواحل مهجورة... ورائنا حيوانات ضارية... والتقىنا بأناس من مختلف الأجناس، وسمعنا لغات ليس لها حصص... وشاهدنا طبيعة ساحرة... مرة تهدبنا العواصف والأعاصير... ومرة يصفولنا الجوّ ويلين البحر" (15).

هذا التحليق الخيالي في فضاء "السندباد البحري" أسلوباً ومكاناً وزماناً مثته استناد السارد على "النص" القرآني وقصص الأنبياء القديمة (16) ذات الصلة بالنشوء والخلق وبدايات التكوين بعد الخراب الذي أنشأه الطوفان علامة دالة على كون جديد، جغرافية وبشرى وحيواناً ونظاماً اجتماعياً وديناً وسياسياً ييسر ظلاله من الماضي السحيق إلى الحاضر " الطوفان يغمر البهوت والشوارع والناس يتساقون إلى قوارب النجاة في اضطراب وفوضى، مرّ وقت طويل حتى أقبلت السفينة العملاقة تنهادر فركبنا، فيها خلجان عجيبة من جميع الأجناس والألوان، وناديننا على رأس الديك - هيأ ركب معنا قبل أن يغمرك الطوفان" (17).

قصة الطوفان في رواية "سجلات رأس الديك" صالحة في القدم، فهي تمت بصلة لقصة النبي نوح - عليه السلام - والطوفان، ولكن القصة قديمة الآن في عصرنا هذا - من خلال إحالة على تقنيات الاتصال والمواصلات الحديثة - جلست أمام الكمبيوتر، فتحت سكة الانترنت وفي لحظة اهتديت إلى إحدى الشركات العالمية، اتفقت معها أن ترسل إلينا سفينة عملاقة مثل سفينة "تيتانيك" أو أكبر منها لتنقلنا من الطوفان" (18).

ومن خلال هذه الإحالة على حداثة العصر وغيرها التي تدور فيها الأحداث نجد في الرواية نظامين : ظاهر وباطن وهوم وحقيقة (19) والنظامان بوجهيهما يعيدان ترهين الواقع الحالي الذي غمره طوفان "العولمة" القطب الواحد المتمثل في رأس الديك مهيمناً على التكون بأسره فكانت هذه التركيبة القمعية للواقع المعاصر في سجلات رأس الديك مستوحاة بلا ريب، من الواقع السياسي العالمي الجديد الذي نشأ على انهيار إحدى القوتين العظميين واستئثار القوة الباقية بالسلطة الكونية لنفسها (20).

يجب هذا الاستئثار الانفرادي بقيادة العالم بعد صراع دموي البقاء فيه للأقوى، واصطلاح على تسميته سخرية بصراع الديكة، ويرعى هذا الصراع تحضيرا وإثارة



أما غرابية شخصية "رأس الديك" هي علمها بالغيب وقدترتها على قراءة ضمائر الناس" فترشد الى الخفاء والأسرار" (32).

### شخصيات مختلفة :

تجد في رواية "سجلات رأس الديك" شخصيات عجيبة الخلقة سواء طرا عليها تحوّل ميثولوجي أو ذهني أو هي كائنات خرافية شاذة عن المألوف - وخرج عجيبة مجنون البلدة من أعماق الغابة" (33)، - تدبّر عظيم الهامة - وهو ينعت اللهب من منخره" (34)، - ما هذا الوح الذي بلا أنف وهذا العم المتحجر" (35)، فقد النحات عقله - وفي لحظة انهيار وجنون دخل إلى القبو وأخذ يحطم كل شيء بنهائهما في ذلك التمثال" (35)، أنتظر الساحر إلى أن تمت خطبتهما من الأمير، فبدأ يتدبّر خيوط مكيدته، أو عزت إليه شياطينه من الجن فتحوّل إلى أنثى النسر وعشش فوق سحرة في مكان فرس، ثم وضع بيصتين أودع في واحدة أفعى سامة" (36)، - أما وقد أنجبت بقرتك عجلا يحمل ولدين" (37).

هذه الشخصيات العجيبة بشرا وحيوانا وكائنات أخرى هي واعدة الحكاية الخرافية التي بنى عليها السارد أحداث الرواية فقامت الشخصيات بوظائف تفسيرية لظاهرة من الظواهر الخارقة للعادة وهي تسحق الكائن البشري في العالم الثالث المحور السلبي في هذه الرواية، كما أن تهوّل الشخصيات من حالة عادية إلى أخرى مخالفة يوحي بتسارع نسق الخوارق المرتبطة بالغيب في عصر التقدم العلمي، وتلك هي فارقة القص في رواية "سجلات رأس الديك".

### الأنثى رواية :

شخصية المتكلم في رواية "سجلات رأس الديك" جليّة فهي تحيل على شخصية السارد نفسه من خلال ورود اسمه في الأثر - كان يعبر الطريق كالزوجة حين ناداه من خلفه :- إلى أين تمضي يا حسن؟ (38) ومن خلال اسم حسن الولد في ثنايا الرواية، السارد - يرصد الشخصية الروائية ويميّزها عن غيرها، وكل مؤشر نابع عن اسم الشخصية يقوم مقام التذكير بمجمل مميزاتة" (39).

الروايات، وتضمّ حكايات كثيرة غير متجانسة ولكل حكاية لغز" هذا هو السيد جوال يك اللغز ويكشف عن سرّ الحكاية. هذه الحكاية المختلفة عن كل الحكايات، لأنها - لا تشتمل على حقيقة واحدة، ولا تشبه أية حكاية" (28) وذلك أن رواية "سجلات رأس الديك" ظلت وفيّة لفنّيات الحكاية الخرافية، ومنها شروط التركيب وغرابية الواقع وقد استفاد السارد من التراث الأدبي العربي الإسلامي والتراث الأدبي العالمي لينسج نمطا سرديا متعددا وامتيازاً في تاريخ الرواية التونسية الحديثة، وبذلك تكون رواية "سجلات رأس الديك" رواية تجريبية في فن كتابة الرواية التونسية المركبة.

### الشخصيات المعجانية \*\*\* :

شخصيات الرواية التقليدية - عادة - كائنات آدمية مندرجة في سجلات الحالة المدنية، أما شخصيات رواية "سجلات رأس الديك" فهي عريبة التكرس - ميثولوجي والتكوين النفسي فتجسّد بهذه السمات البهيمية والناشئة شخصيات عجائبية و - عجائبيتها تكس في تكوينها الفني وتشكيلها المخالفين لما هو مألوف" (29).

### رأس الديك :

الشخصية الرئيسية هي "رأس ديك" دون باقي الهيكل التأملي للطير، وهذه الشخصية تضع بيضة عملاقة مخالفة لقانون الطبيعة وحياة الطيور الذكور، ثم إن رأس هذا الديك عبارة عن خزانة معلومات فيها أسرار وأخبار البشر، وتتجلى تلك المعلومات من خلال - قراءة في سجلات الطاغية رأس الديك" (30) وهي معلومات هامة وخطرة في القوت نفسه لأنها وثائق تعني بأدق تفاصيل حياة الرعية - فمن عثروا عليه من سكان بيضة الديك يبدى رأيا مخالفا أو يشنكي أو يحاول الخروج عن الطاعة مسكوا به وأخضعوه إلى فحوصات دقيقة وكونوا له سجلا ضحما يحصون فيه حياته، بداية من يوم وضعت أمه إلى اللحظة التي يكون فيها موته" (31).

شخصية "رأس الديك" العجيبة هي - بلا شك - سلطان مطلق تساعد - اليوم - أجهزة الحاسوب على النفاذ إلى أعماق الرعية وضبط أحاسيسها ولاء له أو نفورا منه، وبناء على ذلك يكون الجزاء أو العقاب .



في هاتين المسرحيتين مكثفا وموجزا باعتباره "الأداة التي تتواصل على طريقها شخصيات المسرحية وتقوم مقام المؤلف في الرواية في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن أنواع الشخصيات" (48)

يكشف الحوار المسرحي كلمات قليلة عن الخلفية الفكرية والموقع الاجتماعي للشخصيات وما يدور بينها من صراع، وخاتمة المسرحيتين قائمة بقي المسرحية الأولى يسدل الستار على وقع أقدام شبح يتكئ على عكاز. وفي المسرحية الثانية تنطفيئ الأضواء في الشارع والنهائيتان مهد لهما السرد بحوار مؤثر بين الشخصيات تلتته سقطة إلى أسفل نحو مصير مجهول اندحرت إليه الشخصيات القامعة والمعموعة معا. أما الحوار في النص السردى فهو حافل بالمعلومات والدلالات التي توضح ما خفي من المعالم في الأحداث ومنها عنوان: "نباش الفيلور"، و"حمدون"، و"قاعة النرس"، و"الجرجار"، و"روعة الحب"، ولا ينحصر الحوار بين شخصين أو أكثر بل نجد في الرواية الحوار الباطني عنما تنازمت الشخصية فتحدث نفسها. ولذلك نلاحظ الحوار كامل الرواية تعلم السرد مبنية على أسس قوية التي يحظى به الخطاب الحوارى في النص بنائيا ودلاليا (49)

### القصة القصيرة والفنون الأخرى:

قد يبدو للقارئ العادي أن رواية "سجلات رأس الديك" هي مجموعة قصص قصيرة لأن كل مقطع سردي فيها يحمل عنوانا خاصا به، وفي الوقت نفسه نجد في تلك المقامع أسلوب من كتابة القصة القصيرة خاصة القصة الومضة أو القصة اللحسة التي تستغرق مدة ثوان في القراءة ومنها: "العاصفة"، و"قطار الليل"، و"لا أحد" أسلوب الكتابة لدى حسن نصر في مسيرته الإبداعية مرتبط بنص القصة القصيرة، فهو كاتب قصة قصيرة منذ أربعين سنة خلت ويبدو أنه أقدم على كتابة هذه الرواية، ولم يكن قد تخلص بعد، من العادات الفنية لكتابة القصة القصيرة، فجاءت فصول الرواية كإنها أقاصيص كثيرة ضمت إلى بعضها بعضا (50) هذا الفن القصصي تعالق مع الفن المسرحي والفن الشعري في "المكانز الغريب" والربط بين هذه الفنون جميعا هو السرد حسن نصر الذي هو في حقيقة الأمر السيد جوال راوي الرواة فهو

السارد هو راو وبطل وكاتب فبدت الرواية قريبة من شكل رواية السيرة الذاتية لأن "الراوي هو الذي يحكي لنا القصة وينظم فقراتها، ويورد مقاطعها حسب إرادته واختياره، ويعرض علينا الأحداث من وجهة نظره هذه الشخصية أو تلك أو من وجهة نظره هو بالذات" (40).

الأحداث الواردة في رواية "سجلات رأس الديك" هي وجهة نظر السارد حسن نصر نفسه وهو شاهد عصره ومشارك في الأحداث وناقد لها بأسلوب ساخر مازك قناعه الحكاية الخرافية وكل شخصية وحتى الثانوية منها هي بطة مقطعها الخاص (41) وإن حضرت تلك الشخصيات أو نابت عنها ضمائر المخاطب أو الغائب فإن لضمير المتكلم روايا في الرواية "القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا إذ كثيرا ما يستحيل السارد نفسه في هذه الحال، إلى شخصية كثيرا ما تكون مركزية (42) في السرد ولكنه في الرواية المتكلم أساسا هو فرد اجتماعي، ملموس ومحدد تاريخيا وخطابه لغة اجتماعية (43)

الأنال الرواية هي حسن نصر نفسه يعيش في الأحداث التي تدور حوله، وهو بمثابة "الطائر الغريب" (44) الذي يغرد خارج السرد فالمقاطع السردية في الرواية كتفت حضور الأنال روايا لأن "ضمير المتكلم يحيل على الذات" (45) فيلعب ضمير المتكلم دورا تفسيريا وتأثيريا حسب الحالة الانفعالية التي يعيشها الراوي وهو يشهد تحولات متسارعة وغريبة محركها الأساسي رأس ديك جزء من جسم طائر.

### الحوار:

في رواية "سجلات رأس الديك" مسرحية قصيرة بعنوان الجريدة - تتألف شخصياتها من: - الجدة - وسيم - الحفيد - الكنة - تدور أحداثها داخل منزل في الليل وموضوعها الإعلام المزيّف - الجرائد كلها شيء واحد (46) أما المسرحية الثانية القصيرة فهي بعنوان - الحب بلا عنوان - وتتألف شخصياتها مع المتسكك - والدراس الليليون الثلاثة - وصوت - وليمة - وموضوعها حب الوطن دون جدوى، ورمز إليه السارد يامراة - أحبها يروح الحب - أحبها، أحبها بما لا يخطر على بال بشو من قبل ومن بعد (47) جاء الحوار



خلخلت البناء الزمني الخفلي في الرواية " فتكسرَ خطُ الزمان وتداخلت الأحداث (54) وذلك أن رواية "سجلات رأس الديك" متشعبة الأحداث ومفككة الروابط وهذا الضرب من الكتابة السردية يندرج ضمن الرواية الحديثة متجاوزة الصياغ الروائية التقليدية التي تلتزم نقطة بداية زمنية وفق خط متعرج لا يستقر على حال، متغير على الدوام فهو يمتد إلى الأمام ثم يتراجع إلى الوراء ضاربا في الأسطورة القديمة ثم يمتد من جديد ضاربا في الحداثة ويتوقف أحيانا عن الصيرورة عندما تقطع الحريات إيدانا بعصر السحون للأفراد والشعوب في ظل النظام العالمي الجديد رغم أن الديك يمتاز بنظامه الزمني الغيري في توقيت الصياغ وفق خط زمني ممتد إلى الأمام دقيق فإنه يفقد توازنه الزمني في ظل المتغيرات الحديثة بزعامة القطب الواحد فطرات تحولات مسحية على ذاكرة الديك أصح مفهوم الزمن قيمة ثابتة عنده لا تتغير يفسسها بنظام عادل

غياب أهمية الزمان لدى الحيوان نتج عنه أيضا الغياب الكلي لتيقن الزمان لدى الإنسان، فالأيام والفصول هي نفسها الذي لا يحدو لأن الزمن البشري أصبح عاجزا عن التمييز بين فواصل الزمان العيريشي، فضياع الزمان من الذاكرة البشرية في العالم الثالث يعني الثبات في مكان واحد لأن عجلة الزمان تدور إلى الأمام من أجل حضارة أفضل والثبات من علامة الجماد، وأما الديك الذي ضيع الزمان وفواصله عندما خلع رأسه مكرها فهو الإنسان العربي المعقود الذي أجبر على خلع رأسه من خلال السارد حسن نصر الكاتب، الركوني مظلوع الرأس فإذا هو جثة مشوهة دون رأس فاقدة لمعنى الزمان الفيزيائي والزمان الذاتي، في حين يتقدم زمن الآخر بينما الزمن العربي ثابت دلالة على موته.

هذا يسوغ لنا الحديث في هذه الرواية عن موت الزمان الحضاري في الزمن العربي لأن مقياس الزمان الطبيعي وهو الديك قد أضاع ميزان التوقيت وعندما بدأ السبات فافل نجم الفكر العربي في انتظار بعث إذا صاح الديك مظلوع الرأس وإذا فكر الكاتب مظلوع الرأس أيضا.

تجد في الرواية إشارات تاريخية قديمة وحديثة وهي بمثابة محطات مضيئة لها دلالة في تحوّل مسار السرد ومنها تواريخ الثورات الوطنية والعصيان الجماعي لسلطة الباي بتونس ولا يعني ذلك أن السارد يكتب رواية تاريخية

يجمع في روايته ضروباً أخرى من الإبداع كالموسيقى "الحن جميل" وفنون الرسم والتحت "الإشهار"، و"التمثال" ويلون كل هذا بمعطيات التاريخ الوطني التونسي فيذكر في "السياد والتنيز"، وفي "تهنيدة"، وفي "قاعة الدرس" عدوان إسرائيل على تونس في حمام الشط سنة 1985 وفي "الجرجار" يعود إلى أحداث ثورة الجلائز 1911 بتونس ضد الاستعمار ويذكر رموزا من الشهداء ثم يوثق في "باي الشعب" لثورة الريف التي قادها علي بر غدام سنة 1864.

## المكان :

للمكان العتيق أهمية خاصة في أدب حسن نصر فوسمه بـ "شارع عتيق"، وأنت تعبر نهج الباشا... عندما تتأكد أن روح المكان من شدة الألفة حضرت لترحب بمقدمك (51) هذا المكان الأثيث "يمثل الملجأ والحماية التي يواي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة ويكون صورة للرحم" (52) لقد احتفى حسن نصر في روايته "دار الباشا بالمكان القديم وهو شارع يقع في المدينة العتيقة بتونس. ويحمل اسم الباشا بما فيه من دلالة تاريخية وسياسية. أما في روايته "سجلات رأس الديك" فهو يحتفي بإمكانة تاريخية ماثوثة في كامل تراب تونس ومنها : دقة وفوطاج الأثويتين، وجزيرة جربة وأماكن أخرى حميمية إليه كباب البحر وشارع فرطاج ورواس وقفصه وعين دواهم، وتمثل هذه الأمكنة توهجا تاريخيا نابضا كما تجسد ذكريات السعادة للسارد، وفي المسوحيتين يتلبس المكان بالشخصية وتتلبس هي به إلى حد الاتحاد، فالمكان هو تونس كلها والشخصية هي تونس، فلا نجد حدودا فاصلة بين الشخصية وتونس مكانا بل يتحد الاثنان في حب صوفي رغم محاولة العسس الفصل بين المكان تونس وشخصية المتسكع الموهوس بحب تونس "لم يذكر اسمها على لسانه ولا عنوانها" (53) كمادة العشاق المتيمين، بل نفهم من بناء المسرحية أن المكان المعشوق هو تونس والعاشق هو السارد نفسه "سيد جوال" وهو الكاتب حسن نصر نفسه.

## الزمان :

نمط الكتابة السردية في رواية "سجلات رأس الديك" مزيج من أجناس أدبية مختلفة تداخلت فيها فنون أخرى



فني وتقدي ولكنة استلهم غير بريء لأن السكرد يتقن بالحكاية الخرافية وظفها لغرض فني وتقدي ولكنة استلهم غير بريء لأن السكرد يتقن بالحكاية الخرافية للافلات من الرقابة وطاعة القانون والمصادرة دلالة على أن النظام العالمي الجديد يراقب أفكار وضمان الكتاب في أقاصي الأرض إذا نقده.

- خالف حسن نصر السائد في فن السرد التونسي الحديث وبحث عن سبيل جديدة يتعسف من خلالها قصايا العصر دون ضغط أو رقابة ذاتية، ولكن الرقابة التي زعم الافلات منها ظلت ماثلة في ذهن السكرد ولم يتخلص منها نهائيا فعمد إلى الرمز والإيحاء أحيانا في توظيفاته المختلفة لشخصية الديك من حاكم مطلق إلى ضحية باعتباره طيرا ضعيفا لا يقدر على المواجهة

كسر حسن نصر في رواية "سجلات رأس الديك" المفهوم السائد : بأن الرواية التونسية الحديثة لا موضوع لها لأن السرد الموسي خال من المعاناة اليومية التي تولد رواية إبداعية حقيقية ولذلك بقيت الرواية التونسية محبوسة بين اندكس قلقت رهينة التيارات الوجودي العربي والتيار الواقعي، هذان التياران تجاوزتهما عديد الروايات العربية فيما ظلت الرواية التونسية تجتر الماضي متأثرة ومقلدة نمط الكتابة الوجودية الفرنسية التي بدأ نجمها في الأخرى يأفل.

- فتح حسن نصر في رواية "سجلات رأس الديك" نافذة النقد وإعادة الوعي للزمن المسلوب في ذهن العربي ليستيقظ وينفض العتمة من عينيه ويسمع من جديد صياح الديك ليبدأ الحياة فيتخلص من الوهم والعجز اللذين يعميانه ويخوسانه خوفا من سلطان النظام العالمي الجديد فالتمز ذلك الذهن العربي الصمت، و"الصمت كلام بذيء" على حد تعبير الشاعر الفلسطيني المعاصر سمير القاسم.

بل يكتب رواية حديثة امتزجت فيها كل الفنون وكل المعارف بكثافة غير معهودة في الرواية التونسية الحديثة وبذلك تكون رواية "سجلات رأس الديك" أولى عتبات الحداثة الروائية - في نظرنا - بداية الألفية الثالثة في تونس، وقد حدد الدكتور منصور قيسومة مراحل الرواية التونسية قائلا : "فالرواية التونسية قد مرت - في نظرنا - بثلاث مراحل هامة : مرحلة النشأة والتطور من الخمسينات إلى الثمانينات، ثم مرحلة النضج والتنوع، من الثمانينات إلى التسعينات، ثم مرحلة ما بعد التسعينات وهي مرحلة الحداثة والبحث عن الجذور" (55).

## الخاتمة :

رواية "سجلات رأس الديك" هي رواية ليست ككل الروايات موضوعا وأسلوبيا فنيا، فهي مركبة كأنها مهرجان أدبي متنوع الألوان والألحان من فنون مختلفة حتى غدت الرواية جنسا أدبيا قابلا لقراءات وتأويلات شتى لأنها مزجت بين عالمين : عالم الواقع وعالم اللامعقول وهو المذهب الأدبي السريالي الذي ندر - صممه هذه الرواية المركبة. وتبعاً لذلك استنتجت بعض الملاحظات نجملها فيما يلي :

- بعد تجربة أربعين سنة من الكتابة السردية انفتح أفق حسن نصر على أعوص القضايا إشكالا ، وهي العولمة والنظام العالمي الجديد ومدى تأثيره على البشر والحيوان فتجلت بصمات ذلك النظام في فن الكتابة السردية لدى حسن نصر فهامت رواية "سجلات رأس الديك" شخرات متفرقة لا تخضع لقانون أو نظام واضح بل يحكمها خيط دقيق من الداخل وهو صوت الراوي حسن نصر نفسه.

- استلهم حسن نصر الحكاية الخرافية وظفها لغرض

## الإحالات :

\* حسن نصر، سجلات رأس الديك، دار سميراس للنشر، ط 1، تونس 2001

\*\* الديك ويؤول الديك هي الأحلام فلما بن الثلاثي "الديك في أصل التأويل عبد مملوك أعجمي" أو من نسل مملوك، وكذلك الدجاج لأنهم عند آدم مثل الأسير لا يطيرون ويكسرون رب الدار من المملوك كما أن الفحاحة ربة الدار والحداثة والجواري. والديك أيضا يدل على رجل له عزيمة وصوت كالدجاجة والبط الذي هو تحت حكم غيره لأنه من صخامته وتلجه ولحمته داجن لا يغير فهو مملوك لأن نوحا عليه السلام أدخل الديك والبجور السمعية "ثم يعرفه بقوله" وهو طائر أكبر من الفجاءة لعمد العينين ملجح ويصيف تأويلات أخرى لرمزية الديك في الأحلام - وقبل أن الديك رجل جله محبوب له أخلاق رفيعة يتكلم بكلام حسن بلا منغعة وهو على كل الأحوال إما مملوك أو من نسل مملوك - قال عمر ابن الخطاب رضي الله عنه رأيت كأن بكنا نوازي بقرة أو نقرنس أو قات ثلاثة ومصلحتها أي أسماء بنت عميس فقلت فقلتك رجل من العجم المماليك "لمع أس سريوس- تفسير الأحلام الكبير، ط 1 دار الكتب العلمية، لبنان 1985 ص 244 ولعمري الإحالات، انظر الزوي، نهاية







## قراءة أفقية لمعرض الاتحاد 2004

### احميدة الصولي

فبعد مضي قرن وعشر سنوات على وجود الفن الغربي، أو الفن الحديث ببلادنا، كيف كانت مسيرته؟ وماذا أفرزت التجارب التي عرفتها بلادنا فيه؟

#### مدخل استقهامي:

يحق للجميع أن يسأل: ما الذي استجدّ في حياتنا الفنية؟ وإذا كان/هناك تغير، هل ذلك نابع من الذات أم هو أيضا مستورد؟ ولكن، إذا كان الأصل غربيا، مادة وتقنيات وأساليب تعبير، هل بإمكان المبدع أن يستغل ذلك كله لإنجاز إبداع ذي خصوصية تتصل بالوعي الإنساني انطلاقا من خصوصيات ثقافته وحضارته؟ وهل بإمكان المبدع أن يتخلص من التركة المتعددة الرؤوس هذه والانفصال عنها لتأسيس إبداع ذي مادة وأساليب وتقنيات وأفكار خاصة؟ وإذا كان ذلك متعذرا بالنظر إلى عناصر عدة، برغم المحاولات (والإشارة هنا إلى تجربة الفنان محمد الزواوي - قلبية) ماهي إمكانية الإضافة إلى الرصيد الغربي من شروط الإبداع فيه؟ وهل ذلك ممكن؟

في كل مناسبة، سواء كانت معرض الاتحاد أو غيرها من التظاهرات الكبيرة، كالمهرجانات التشكيلية أو البينالات، يقوم السؤال قاهرا: ماذا أضاف مبدعونا على ما نجز يوميا في الغرب؟ ولماذا هذا التشبث بالغرب في حين استنفدت اتجاهاته تقريبا كل إمكانيات الإبداع في الرسم خاصة، حتى أصبح يخطئ خيط عشواء؟ لماذا لم يتم اللجوء إلى فنون أخرى مثل فنون الشوق خاصة، للاستفادة منها للتهوض بتجربتنا والتوقف عن أحادية

أقام اتحاد الفنانين التشكيليين التونسيين معرضه السنوي في الفترة من 28 فيفري إلى 25 مارس 2004 وشارك فيه 180 فنانا (من بينهم عدد من الفنانين من دول شقيقة وصديقة) في مختلف مجالات الإبداع التشكيلي التي منها: الرسم والنحت والحرف والرسمية والحفر والفوتوغراف والتصبيات... أما المواد المستخدمة في إنجاز أعمال المعرض فهي عديدة ومتنوعة. أجيءتم إلحاح بين أكثر من مادتين أحيانا في المول الواحد وذلك في الرسم كما في النحت والسيراميك وغيرها. وقد مورع أعمالهم على أربعة فضاءات للمعرض هي: متحف مدينة تونس (قصر خير الدين) وقاعة على القرماسي وقاعة يحي ودار الثقافة المغاربية آين خلدون. وضم متحف خير الدين النسيب الأكبر من الأعمال (128 عملا) بالنظر إلى سعة قاعاته وتعددها، وهو أيضا الأقدر على استيعاب الأعمال الكبيرة لارتفاع جدرانها وامتداد المساحات المخصصة للتعلق، وخاصة لما يتوفر فيه من ظروف المحافظة على مناخ ملائم للمواد التي أنجزت بها الأعمال الفنية (أي أجهزة التكييف)

ويمثل هذا الموعد السنوي فرصة للجمهور الكبير بالعاصمة وزوارها للتعرف على تنوع التجربة التشكيلية وثرائها، برغم اختصار مشاركة كل فنان في عمل وحيد، حتى يتم إرضاء كل طالبي المشاركة، وهو ما يحول دون تقييم تجربة كل منهم، ولا يمكن أن يكون ذلك مساعدا على تقييم التجربة العامة لأسباب عديدة منها أن التقنيات والمواد تتنوع، وحتى الأساليب، واعتبارا لاختلاط الأعمال جديدها وقديمها. مع ذلك سنحاول القيام بقراءة مدخلية وأفقية لمعرض هذه الدورة 2004



إبداعي في لوحة ما وتكون الانفلاتات ذات فاعلية في البناء. ويحضر التأويل ومنجزاته من خلال الزخرفة ذات الرموزية التي تحيل على الهوية. وأحيانا يتعمق سحر الدلالات فلا تبقى إلا الأشكال قائمة.

### ملاحظات :

برغم أن التعليقات عديدة حول انتقاء الأعمال الجيدة وعرضها بمتحف مدينة تونس، واقتصار الأعمال الفائزة بالجائزة على هذا الفضاء، فإننا لا نشاطر الرأي إلا بشكل جزئي. فاللوحات الكبيرة نسبيا علق هناك لأن الفضاءات الأخرى لا تستوعبها. ونعتقد أنه لم يبق مبرر لتفضيل هذا الفضاء عن سواه ما دام المعينون بمشاهدة الفن أو اقتنائه يسعون إليه حيثما كان، خاصة وجميع الفعاضات التي يستخدمها الاتحاد تقع في العاصمة، وفي مساحة صغيرة لا تكلف الزائر وقتا أو جهدا كبيرين. ونعتقد أيضا أن جميع فضاءات العرض أصبحت ذات أهمية بالنظر إلى حضورها المستمر، وهو ما يجعل لجنة الفيلز أو التوزيع لا تميز بينها عند توزيع الأعمال على الفضاءات. وحتى الأعمال الفائزة فليس من الضروري أن يختص بها متحف مدينة تونس، إذا وقع اتباع صيغة محددة في التوزيع مثل اتباع النظام الأبجدي للأسماء، ويكون البدء دوريا بالنسبة إلى الفضاءات كل سنة.

أما لجنة الجائزة فهي تحدد الأعمال الفائزة قبل تعليقها، وبالتالي فبإمكان وضعها حيثما شاء الموزعون. ولئن كانت مستويات التعبير متفاوتة، فهي في مجملها تحاور أعماق الذات البشرية. وتستقرى عموم الكائن، وتعمل على أن تعكس تلك الحالات النابضة في الداخل، لتضفي رموزا وعلامات وأوضاعا منطوية. وهذا يختلف قدرة هذا عن جهود ذاك في التحكم في السياق الحكائي للعمل الفني، إذ ثمة من السرد ما يقحم في الاشتراك في الملحمة أو الوضع، ومنها ما يدعوك لاكتشاف أجراء منه، ومنها ما يصكك خارج السياق ولا يمنحك إلا فرصة لاخترع ما تشاء من المواضيع أو الأفكار. ونادرا ما نعاذرك حالة لم تكن فكرت فيها من قبل أو لم تكن شأفت مثيلات لها. ولعل صعوبة الإضافة أو الوصول إلى الخلق الفني متأنية من غربة المادة والتقنيات عن مستعملها. فهو محكوم أبدا بما قرأه الآخر، لذلك يبدو

المصدر؟ كثيرة هي الاستسهامات ولكن المزيج في المسألة أنها لا تلقى اهتماما ولا حتى مجرد المناقشة. كل الرسامين يستلهم بعضهم من البعض الآخر عن طريق المصدر الغربي، ولا من يفكر في التوقف عن دور المقلد المشوه، فإلى أين نحن ماضون؟

### قراءة مدخلية عامة :

ثمة لحظات يهيم الفنان فيها بتشكيل فكرة متطورة واعية بمواصفات محددة يستخدم فيها أدواته وتقنياته ولكن اللوعي يقتحم عليه لحضاته تلك. وتأتي الصورة من أعماق الذاكرة أحيانا، ويكون المشهد قد حضر فجأة عند مرور حالة ما، وأهمة أو حالمة. والتجسيد يخرج بها عن مسارها فتصبح منطلقا لا غير، بهذه تغيم الحالة أو تشاء. يتلقى الضوء أو ينتكس، ولكن وحدات المشهد المنطلق تبدو مصورة على الظهور، وتينغ الفكرة داخل الخط واللون ويمضي السياق بالفنان إلى ما وراء الوضوح. أين تظل الرؤية شديدة التشتت لأن صاحبها يريد أن يشكك الشكل في رمز ما. تظل الانطباعات قائمة في الذهن جثى للحوال في السياق التعبيري الجمالي أشكالا وأبعدا وامتدادات في الضوء وفي التدرجات اللونية، وتتدفق التمريرات عناصر تحيل على أبعد من المائل أمامك.

تتكسد اللطافات فتتشق هذا الضجيج وتلك العلامات ويتشكل في وعي الآخر/ المتلقي تمللا للحالات، ويكون التفاعل تعبيرا جيئة ونهايا، ويكون الناتج سباحة في اللامتخيل، ويكون الوضع ارتباكيا أمام حالات، واستفهاميا في حالات أخرى. أما التوسل بالرموز والعلامات وغيرها فمرماه الالتحام بالآخر، بالماضي، بالحاضرات، وبالرؤى وتلك طريق كثيرين. تجميع العناصر والإلقاء بها على صدر اللوحة بوعي فني إبداعي يحولها إلى عالم تتحرك فيه أفكار ودلالات ورؤى، وبعض من الواقع الذي يتسلل رغما عن صاحبها، عبر أدواته ومادته وأشكاله في استوائها وانحرافاتهما.

أحيانا تتحول اللوحة إلى فضاء تخبير فيه إمكانيات التكوين التلقائي للفكرة وهذا أسلوب يتبعه كثير من الفنانين وخاصة من درسوا الفنون الجميلة.

يختلط الحلم بالوهم بالالمنتظر في حالة بناء مشهد



## النتج :

برغم تنوع المادة لا تزال مواضيع النحت تتمركز غالباً حول الإنسان والكائنات الأخرى. فالأفكار التي يجب أن تجسد في الكتلة تبقى مرتبطة بالشخصية وتنطق من خلالها. وإذا ما سعى البعض إلى تجاوز هذه القاعدة فإنه ينتج شكلاً قد لا توجد فيه خصوصية تميزه عما سواه من الأشكال أو الأشياء الأخرى. أما القاعدة فهي تكوينات بشرية في أوضاع مختلفة حتى يكاد راثيها اعتبار درجة تطور النحت مازالت في بداية التاريخ أو هي ثار ضد فعل إبراهيم الخليل مع أصنام أبيه

ومن المواد التي تستعمل في فن النحت اليوم، نجد الحجر الأحمر، وحديد الخردة، ومزاوجة اللوح بالمهيد، وتشكيل العنقوتة من خشب وحديد ومزمر إلخ... وهذه التركيبة لا يمكن أن تخضع للخصوصيات التي حددها النقاد أو أصحاب النظريات في العمل النحتي. هذا علاوة على اعتمادنا عن النشء الجمالي الذي عليها أن تؤسس وتبني في إمكان. وأصبح الفنان مجرد مكتشف في بعض المواد مهدية ويقتني ما سخر عنه. وأخذ الحانب الحسي يتغيب جزئياً مع دخول الآلة واستخدامها للإسهام في تشكيل العمل النحتي. وأخذ التداخل بين الخزف، والنحت، والطلاء المعدني، وتهذيب بقايا الخردة يتسرب إلى التركيبة الواحدة لتصبح عملاً نحتياً. وهذا لا يعني الغياب التام للإبداع من الأعمال النحتية، إذ ثمة أعمال تتوفر على جانب من التقنيات والطرق التعبيرية والجمالية التي وظفت بأساليب فيها الكثير من الاجتهاد. ومنها التي تشكلت لترجم دلالات تسميتها التي تعكس بنسبة ما محتواها أو موضوعها... ولعل بعض التركيبات تذكرنا بالجانب النفعي من الفن، وهو الذي سعى فلاسفة مثل كانط، وبعض أساتذة الفن إلى نفيه عنه.

الاجتهاد الأكبر منحصر في القدرة على تطبيق ما حدد الآخر والتعامل معه باعتباره قمة ما وجد، وتلك هي المسألة. ولعل كل لوحة لها أصل في فن الآخر. لذلك هي تتخبط للخلاص، لكن إرادة الخلاص لم توضع ضمن الأولويات.

ثمة نشوة تصدر عن بعض الأعمال لكان صاحبها حملها تلك الحال التي أمتعت، وفعلًا فهي تنشرها في محيطها. ولكن لوحات أخرى محملة بأكث من وجع عبر تصادم الألوان فيها أو مأساوية أوضاع الشخوص أو تركيبة المواد؛ وهي تشي بغير ما يعلن عنوانها. وتركيب الأشكال أو تنسيق اللطخات أو إضاءة المواقع المعتمة كلها تزيد من ألق الفكرة المكتنزة في المشهد.

الاتجاه التعبيري هو الذي يحتل أكبر مساحة في المعرض. ولئن بدأ التشخيص قليلاً، لكن التجريد كان أقل؛ وفلني أن الأمر مقصود لأسباب عدة. فمأساوية الأحداث العالمية وتجديد وسائل الفتك لحل الصراعات المستعصية لا يخل في وعي المبدع غير حالات تحاول أن تتشكل إبداعاً، وحتى إذا أطلق عليها عنواناً آخر فهي لا تخفي مومياها ومنطلقاتها. ولئن كان الهم اليومي يشاهد في عدد من الأعمال، فالأغلب على الظن أنها قديمة لكن تم عرضها الآن. والتعبير يتم حتماً عبر العناصر والرموز المكونة للوحة أو من خلال توزيع الألوان عليها أو عبر تقسيم الفضاء أو بواسطة الشخوص والأوضاع التي هم عليها. وقد تستخدم الشغافية والعناصر الهندسية أو الضباب لإضفاء حالة تعبيرية على المشهد وكائناته. وتبقى تسمية العمل الفني هامة بالنسبة إلى المتلقي المنفعل الذي لا قدرة له على الغوص في أعماقها لذلك يجب إعارتها من الانتباه ما يجعلها تساعد على فهم الموضوع.



## مرجعية الكتابة للطفل في قصص محمد الغزّي

محمد البدوي\*

ومن أبرز هذه التجارب الجادة ما قدمه الشاعر محمد الغزّي لمكتبة الطفل الأمر الذي جعله يفوز بالعديد من الجوائز وطنياً وعربياً.

لقد بدأ محمد الغزّي تجربته مع الدار العربية للكتاب من خلال جملة من العناوين نذكر من بينها، حكاية بحر- نجمة الراعي.

وتتعلّق هذه التجربة في العدة الأخيرة بما أصدره في دار سباراس للنشر

الأرض والقمح، الأرض وقوس قزح- السلحفاة- قطرة الماء وحبة القمح- قطرة الماء وشجرة الورد- الطفل والطائر- علمني العناء أيها الصرار- شموع العيلاء- ليلة بعد ألف ليلة- وليلة- ذهب المملكة- الأفلام- والحديقة- حكاية الأفلام- الملونة- المحاة- النحلة تمضي إلى الجنوب- دفتر مريم.

لم يسلك محمد الغزّي نفس سبيل سابقيه ومعاصريه فلم يعد إلى كتيبة ودمنة ولا إلى طرائف العرب وخرافاتهم بل انطلق من مرجعين قريبين من عالم الطفل هما عالم المدرسة وعالم الطبيعة. وليس غريباً أن يلتقي في هذا الأمر وهو الشاعر الذي لم يكتب شعراً للأطفال مع ما كتبه الآخرون من نصوص شعرية لم تخرج على حدّ علمنا عن المواضيع التالية: العائلة والمدرسة والطبيعة والوطن. أهمل يكون محمد الغزّي الشاعر صاع نثراً ما كان سيكتبه شعراً في موضوعي الطبيعة والمدرسة؟ قد يكون الأمر كذلك لأن لغة الغزّي في النثر مفعمة بالشعر وقد تفوق في شعريتها الكثير من القصائد المكتوبة للأطفال وهي إلى النظم أقرب منها إلى الشعر.

يعتبر أدب الأطفال فنّاً جديداً في الأدب العربي وبالرغم من عراقة كتاب "كتيبة ودمنة" أو كتاب "ألف ليلة وليلة" فإنه لا يمكننا اعتبارهما من أدب الأطفال وإن تأسست عليهما جلّ مدونة الأدب المكتوب للصغار اليوم.

وبالرغم من انتشار التعليم في تونس بصفة مبكرة فإن أول قصة للأطفال صدرت سنة 1962 وهي "درفوم" لمحمود الشهبان ثم توالى إصدار القصص وتضاعف عددها في خطّ تصاعدي حتى فاق اليوم ثلاثة آلاف قصة تقريباً.

وإذا كانت هذه الوفرة في الإنتاج يمكن أن تترجم ازدهار لهذا الفنّ فإن الواقع يدفعنا إلى جملة من التساؤلات لأنّ عدداً كبيراً من القصص مستنسخ بعضها من بعض، وقد تقرأ القصة الواحدة عند كتاب عديدين مع تغييرات تتفاوت من نصّ إلى آخر وقد يقوم التغيير على استبدال الأسماء بأخرى مع المحافظة على الشخصيات والأحداث. وإذا ما استثنينا قلة قليلة فإننا نستطيع أن نقول إنّ الإبداع غاب عن قصص الأطفال لأنّ جماعة المؤلفين وجدوا في الأثر العالمية وفي النصوص القديمة تلك الدجاجة التي تبيض ذهباً، فامتلات مدونة أدب الأطفال بالتقليص والتعريب والإعداد والافتقار لأعمال بيرو وفريم وأندرسون، إضافة للحضور المكثف لقصص الحيوان.

وهذه الصورة القاتمة لا يمكن أن تحجب عنّا تجارب رائدة تستحقّ كلّ تنويه لأنها من خير ما يمكن أن تقدّمه لأطفالنا إن كنّا نريد لهم أن يحبّوا لغتهم ويستفيدوا من جيّد ما أنتجته قرائح الأدباء.

\* جامعي، كلية الآداب، سوسة



قال الثاني: لقد ترفع عنا زهوا وكبرا

قال القلم الثالث: يا للقلم الغبي

قال القلم الرابع: ستعلمه المبراة كيف يتواضع بعد تكبر (ص 12).

وقد يتجاوز الاهتمام بالواقع المدرسي وتفصيله القصص المذكورة المفردة بأجواء المدرسة ليتسرب إلى القصص المتصلة بالطبيعة. ففي قصة "قطرة الماء وشجرة الورد" تتحدث قطرة الماء عن مريم الوارد ذكرها في "دفتر مريم".

\* كانت تأتي كل صباح إلى الحديقة وتسكب على أوراق كوبيا من الماء فتروي عطشي - لكنها هذه الأيام انشغلت عني بفروضها المدرسية فبليت عطشي. (ص 8)

وفي قصة "شموع الميلاد" عودة إلى الحديث عن المحفلة والمقلمة

إن الشاعر محمد الغزهي يشخص الأدوات المدرسية ويبحث فيها روحها وينسج علاقات تجعل الحياة المدرسية قريبة إلى الفضل. نلص التلميذ وهو يطالع قصة جديدة من غير أن تكون غيبوبة عنه وهي قصة مشبعة بالخيال حتى وإن تاصلت في واقع التلميذ.

**2. عالم الطبيعة:** إن القصص التي تتصل بعالم الطبيعة هي: الأرض والقمر - الأرض وقوس قزح - السحفاة - قطرة الماء وحبة القمح - قطرة الماء وشجرة الورد - ذهب المملكة - النحلة تمضي إلى الجنوب - وعلمي الغناء أيها الصراخ. وهذه القصص من منشورات دار سيراو ويمكن أن نضيف إليها بعض ما نشرته الدار العربية للكتاب: حكاية بحر - نجمة الراعي.

وفي هذه القصص سعى محمد الغزهي إلى تجاوز كل الأساطير والخرافات القديمة ونسج لنفسه ولقوائه أساطير جديدة فيها من الطرافة والبساطة ما يقدم تفسيراً لبعض الظواهر الطبيعية أو الكونية. والقارئ يدرك بدهة أنها ليست تفسيرات علمية لأن العملية تقوم أساساً على تشخيص الطبيعة وإنطاقها وتحويلها إلى شخصية قصصية.

ففي "الأرض والقمر" انطلق المؤلف من عنصر لغوي هو تذكير القمر وتأنيث الأرض ليخلق قصة حب بينهما وترفع

**1. عالم المدرسة:** من من الأطفال منفصل عن عالم المدرسة؟ وما دامت القصة موجهة إليهم وهم يحسنون القراءة فلهي صلة مباشرة بما يتصل بالمدرسة من مواضيع وتفاصيل. وجاء عدد من قصص الغزي مشدوداً إلى هذا العالم: دفتر مريم - المحفلة - الأقلام والحقيبة - حكاية الأقلام الملونة - الطفل والطائر.

وهذه القصص لم تسع إلى تمجيد المدرسة وإملاء قيم حب المعرفة والدراسة بطريقة مباشرة، أو اجتوار حب الدرس والمدرسة والقائمين عليها على لسان التلميذ بل نسج المؤلف عالماً خاصاً به ومخيلاً طريفاً انطلق فيه من تفاصيل الكتاب والأقلام الملونة والمحفلة ليصوغ منها قصصاً يتماهى معها الطفل ويدرك عمق علاقته بها.

في المحفلة تنطلق القصة من طلب يتكرر يومياً هو "الرسم والتلوين"

والموضوع هو رسم الأدوات المدرسية فكان القلم والمبراة. والمسطرة وكانت الألوان وكان السهو عن رسم المحفلة الأمر الذي اغضبها فأخفت وراء الحقيبة إلى أن افتقدتها التلميذ في الوقت اللازم وأحس بالحاجة إليها وتدخلت بقية الأدوات لتتوسط لدى المحفلة حتى تعود إلى صاحبها. وكان الصلح والصفاء من حديد وأدرك الطفل "أيمن" قيمة كل الأدوات بلا استثناء.

وصورت قصة "دفتر مريم" العلامة الحميمة بين الطفل وأدواته المدرسية، وتطور العلاقة مع الزمن

\* نظرت مريم إلى الدفتر لحظات ثم همست:

- سأحفظ بهذا الدفتر هنا في الرف فلي معه ذكريات لا تنسى (ص 9)

\* فتح الدفتر عيني فرائ مريم تأخذ حقيبتها وتسحب دفترها الجديد ثم تمضي إلى السرير غير عابئة بدفترها القديم يجلس فوق الرف متخطف الوجه حزينا. (ص 11).

وفي قصة "الأقلام والحقيبة" درس ضمنى في العشرة الحسنة بين الأصدقاء الأقلام وتضامنتهم ودرس في التواضع.

\* انحنت الأقلام تحية ( القلم الجديد) فأعرض عنها ومضى إلى المقلمة يفتحها ثم يدخل إليها ويغلقها عليه.

قال القلم الأول: لماذا لم ينظم إلينا هذا القلم الجديد



\* كان الأطفال يحفنون الماء من جداولها يسقون  
أزهارها وفرشاتها ( ذهب المملكة ص 3)

وقد يأتي ثراء اللغة من خلال إيراد جملة من الأسماء  
تتكرر في نفس القصة أو في قصص أخرى:

\* في قديم الزمان كانت الأشجار والزهور والطيور  
دون ألوان فالبطرسجية مثل القورنطة والخطاف مثل  
الكناري والأقوانة مثل الوردة والبعجة مثل الفراشة  
(الأرض وقوس قزح ص 2)

\* ذهبت إلى الشاطئ تجمع القواقع والأصداف.  
(شموع العياد ص 3)

\* كان البحر عذب الماء وكان يتسلل عبر الأدغال  
والغابات فيسقي الأرض ويزرع الزهور والأشجار  
والفراشات والطيور كان البحر عذب الماء يمتدّ حدّاه في  
الأرض فيشرب منه الأطفال وتشرب منه الطيور وتشرب  
منه الخيول والحياد. (حكاية بحر)

واللغة ليست معجما وكلمات منفصلة فحسب بل هي  
تراكيب نظرية وصيغ صرفية وأساليب بلاغية. وقد جاء  
في قصص الغزي سعيه إلى التأكيد على بعض الخصائص  
التركيبية من خلال تعويد القارئ على نون النسوة أو على  
جملة من صيغ الاستفهام والتعجب:

\* قفن أيتها الأشجار في شرفات القصر تجدن أقاليمي  
تنبسط أمامكن فاتنة جميلة.. هل تفختر كل واحدة منكن  
الإقليم الذي تريد الإقامة فيه. (النخلة تمضي إلى الجنوب.  
ص 4)

\* سرن وراء الحاجب يقدكن إلى شرفات القصر فتعلن  
في أقاليمي ثم عدن إليّ تخبرنني بالمكان الذي اخترن  
(النخلة تمضي. ص 5) + ص 20

\* تقدمن إليّ أمعلنكن على السبب (شموع... ص 3)

ويأتي استعمال نون النسوة في قصص طويلة هي  
للناشئين أقرب منها للأطفال. ومن مظاهر استعمال محمد  
الغزي صيغا تركيبية متنوعة هذه النماذج المأخوذة من  
قصص مختلفة تدل جميعها على وعيه بأهمية التنوع في  
التراكيب وإثراء لغة الطفل

\* لم يسمع أيمن كلام الممحة فقد كان منشغلا  
بالدرس يكتبه ( الممحة ص 4)

الأرض أمرها إلى أمها الشمس التي ترفض طلب القمر لأن  
الجميع يهجو إلى الأرض ويطلبون ودّها والقمر ليس جميلا  
أو وسيما بفعل ما يحمله في وجهه من نتوءات. ولكن قصة  
الحب تواصلت عن بعد: "حتى إذا حلّ الظلام واستغرقت  
ابنتها الأرض في نوم عميق أوت إلى بيتها البعيد، أما القمر  
فكان ينتظر كل ليلة غياب الشمس ليلقي أشعته على الأرض  
ويتأمل من بعيد جمالها صامتا" (ص 7).

وفي "الأرض وقوس قزح" سعى إلى إيجاد علاقة بين  
ألوان قوس قزح وألوان الطبيعة والطيور الأمر الذي يجعل  
الأرض جميلة زاهية أفضل بكثير مما لو كانت بلا ألوان أو  
بلون واحد

أما في "السلفحة" فنجد تفسيراً طريفاً لمسكن  
الحيوانات نقود إلى الاقتناع بأن بيت السلفحة هو القوقعة  
التي فوق ظهورها تقم به حيث تذهب وتريد

والمتمثل في قصص الغزي يدرك أن هناك مرجعية هامة  
تحرك عمله الأداعي وتدفعه إلى صياغة قصصه بشكل  
الذي جاءت عليه وهي المرجعية التربوية (لغة الغزوي ص 11)  
حيث الأهمية المرجعيتين السابقتين

**3. المرجعية التربوية:** إضافة إلى أن محمد الغزي  
شاعر يفتح أذهانا وأسماعنا على مواطن الجمال في  
الحياة فإنه رجل تربية وتعليم يعمل مشاغل فكرية  
وعموما ثقافية يسعى من خلالها إلى أن يبيت رسالة تصل  
إلى الأطفال بطريقة غير مباشرة وهي تقوم أساسا على  
تعليم الطفل لغته وجعله يتفاعل معها من خلال كل  
مقومات السرد (سرد الأفعال وسرد الأقوال وسرد  
الأحوال) وفي رصيده السردى يسعى مؤلفنا إلى تعليم  
الأطفال العربية معجما وتركيبا.

ففي الجانب المعجمي يدرك القارئ بطريقة غير مباشرة  
أسماء مساكن الحيوانات.

\* في قصة السلفحة، العرين للأسد والوكر للنسر  
والجحر للأرنب والعش للصغور... إلخ.

\* في قصة "النخلة تمضي إلى الجنوب": أحيتي أهل هذا  
الإقليم واحتفوا بي فوهبتمهم تمرى ياكلون ونسغي  
يشربونه وسعفي يضفرونه مراوح وسلاا وربما صنعوا  
منه منازلهم (ص 22)



\* قيل أن تولدي يا ليلي بآلاف الستين كان البحر عذب الماء وكان عمقه شبرين اثنين، كل الأطفال يدخلون دون أن تبذل ثيابهم فيه، ولا موج فيه ولا رياح لكنه الآن أصبح مالعا عميقا هائجا. (حكاية بحر)

هذه بعض نماذج قليلة مما ورد في لغة محمد الغزي من تراكمات ثري زاد التلميذ وتصفّل لغته. ولغة كاتبنا مصقولة لا زوائد فيها ولا حشو ولعل صرامته هي التعامل مع النص الشعري أهله لكتابة هذه القصص بإتقان. ولا بد من توجيه الشكر والتحية لدار سراس على تقديمها قصصا خالية من الأخطاء المطبعية وغيرها لأنه صار من النادر أن تقرأ قصة للأطفال خالية من الأخطاء، وقد يحمل بعضها على أنه من أخطاء الطبع والمطبعة منها براء.

وفي الختام لا بد أن نشير إلى أن محمد الغزي لم يقاطع المراجع المألوفة في أدب الأطفال لكنه لم يستسيخها كما يفعل كثيرون. وخير مثال على ذلك قصة "علي بن الغناء" أيها الصرار! فلم فيها تعريب قصة لافونتان المشهورة "الصرار والنملة" بل احتفل بالغناء وجعل له مكانة متميزة في الحياة تطلبها النملة فلا تتركها. وقد دفع الغزي بالنملة إلى الصرار وجعلها تطلب منه أن يعطها الغناء مقابل كيس من الحب لأن الشتاء طويل ولم تستطع تحمل صمته الثقيل لكن الصرار عبر لها عن قناعتها بما عنده من زاد ضئيل وقيل أن يعلمها الغناء شرط أن تذهب إلى كل أطفال العالم وتخبرهم أن الحكاية التي يتداولونها عن أنه جاء ذات شتاء جائعا يستجدي طعاما وأنها علقت دونه الباب وقالت "من يفن صيفا يجع شتاء" هي حكاية كاذبة وأمام عجز النملة عن القيام بمهمة تكذيب القصة وإعلام كل الأطفال فقد صامتة إلى اليوم لا تقدر على الغناء الذي يزيل عنها وحشة الشتاء

إن هذه الصياغة الجديدة للقصّة تعطي الفن قيمته فلا تخلو منه حياة وهكذا يكون العدول عن القصص المألوفة ويكون التنوع في مراجع الكتابة للأطفال في ما كتبه محمد الغزي إلى حد الآن من قصص نرجو أن يسعها بقصائد جميلة تخلص شعر الأطفال من القوالب الجاهزة والنمطية التي ميزته في العقود الأخيرة.

\* التفت إلى صديقه يستعير ممحاة فنهره المعلم فلاذ بالصمت مكرها (ص 4).

\* ينظر إلى التلاميذ يتطلعون إليه ضاحكين (ص 7)

\* جلست إلى مكتبها ترتب أدواتها رافعة عقيرتها بالغناء (دفتر مريم. ص 8)

\* هم أن يتكلم فلم تسعفه شفتاه. أراد أن يتشبث بيديها فلم تطاوعه أصابعه. (ص 9)

\* ألفت دفتر المكان الجديد وعقد علاقة صداقة مع قصة كبيرة ... حتى إذا عادت مريم إلى غرفتها لاذ بالصمت. (ص 10)

\* والدك استبقاك في غرفته تتهجّى الكتاب

كلام لم يفعل

إن مضيت إلى الحديقة تقطف العشب

لا... لم أقطف العشب هذه الليلة (شعر 3)

\* لقد جلت والحاجب أمس في أفاليهم ملكتي هوجدكها قاحلة مجدية (النخلة... ص 4)

\* عمّ يبحث الطائر؟ لم ترك الصورة؟ (الطفل والطائر. ص 4)

\* ولماذا لم ينظم إلينا هذا القلم الجديد؟ قال القلم الأول:

قال القلم الثاني: لقد ترفع عنّا زهوا وكبرا

قال القلم الثالث: يا للقلم الغبي

قال القلم الرابع: ستعلمه المبرة كيف يتواضع بعد كبير (الأقلام والحقيبة. ص 12)

\* قبل لحظات كان البحر شفافا كمينيك يا ليلي، كان وديعا كقطك البيضاء وكان الأطفال يدخلون إليه ويدخلون فلا يخافون ولا يرتبون، كانوا يذهبون إليه كل يوم فيلعبون ويغتسلون، لكنه اليوم أصبح عميقا أصبح فما مفتوحا ينبثق كل من يقترب منه. (حكاية بحر).



## عبد السلام المسدي: جداته النقد ومشروع النقد الجوازي - مقاربة جوارية -

عبد الغني بارة\*

يحتاج إلى دراسة مستقلة، لذا فسنحاول الوقوف عند أبرز ملامح الجدات في مشروعه من خلال تنظيراته. وسيتم التركيز على آرائه حول مفهوم الجدات النقدية، ودعوته إلى الاهتمام بالمصطلح النقدي الواقد

### 1. الجدات النقدية :

منذ أن وفدت الجدات الغربية إلى البيئة العربية في مشارق المغرب، والباحثون عاكفون على تتبع معالمها، فهاموا عبد السلام المسدي، كغيره من النقاد، يحاول أن يضع يده على الحجرة التي يعانيها النقد العربي المعاصر في ظل بروز مصطلحي الجدات والمعاصرة، ترى هل هي حيرة نابعة من القلق الفكري الذي يبحث عن أسلوب لمواكبة هذا الذي حدث، أم إنها لا تعدو أن تكون مجرد انبهار واندهاش؟ " الجدات والمعاصرة توأمان يتجاذبان الفكر العلماني الحديث ولئن تمثل الفكر الغربي هذين التوأمين منذ أحقاب حتى صهرا في بوتقة تاريخيته فإن المنظور العربي لا يزال يتصارع وإياهما. لذلك ولغيره كانت القضية أشد ملابسة بالعربي في تحسّسهم سبل المناهج المستحدثة وأبعد تعلّقا بمشاكل اتصالهم بغيرهم وانفصالهم عنه" (2).

هذا الانبهار وهذه الهشة جعلت من الدراسات النقدية العربية حبيسة الرؤية الغربية آخذة عنها، ويعود السبب، يضيف المسدي، لافتقارها لبعدين : بعد نقدي وبعد أصولي، "فأما البعد النقدي فيفسره غلبة المناهج المنهجية في التيارات النقدية الحديثة، وهي ظاهرة يخضب بها الإفراز العقائدي وتشلّ بها الرؤية الفردية

أقترن اسم عبد السلام المسدي عند الدارسين بمشروع الدراسات الأسلوبية؛ إذ يعدّه النقاد من الأوائل الذين عرفوا القارئ العربي الأسلوبية مناهج نقديا، وبالرغم من اشتغاله بحقل اللسانيات، كما يتّضح من خلال مؤلفاته، إلا أن الرجل كان معنّ شغله هم النصّ - بحكم موقعه كلساني - فوجد نفسه مولعا بدراسة النصوص الأدبية، في محاولة لعدم الجسور بين اللسانيات والأدب، وفي ذلك يقول المسدي "وقد يعيد التاريخ نفسه فيكون لللسانيات فضل إنقاذ النقد من بعض ملايسات الانحسار في اللغة بعد أن كان لها فضل إنارة السبيل أمام النقاد لتبهرهم هذا أجل اللغة إلى النصّ الأدبي" (1)

كما أن الأزمة التي عصفت بالنقد العربي المعاصر في ظل سيطرة النقد الانتعابي، ولدت في نفسه حيرة للنقاد الباحث، الذي يتفحص أسباب الأزمة مشخصا معالمها، ليصف العلاج الشافي لها. فجاءت مساهماته محاولة لتعريف مشروع الجدات النقدية مدعما تنظيراته بإنجازات تطبيقية، فلما منه بأن العمل النقدي تنظير وممارسة

وليس هذا وحسب، بل إن الرجل - دائما في إطار إيجاد حلول لأزمة النقد - اجتهد لتقديم رؤية نقدية للمصطلح النقدي الواقد من الغرب، إذ لا تخلو دراسة من لوائسته إلا وهي مذيبة بقائمة من المصطلحات الأجنبية مع ما يقابلها في العربية، وإن وجد أن القضية تعدد الترجمة إلى التعليق على المصطلح، لا يتورّد في القيام بذلك، حتى أصبح مرجعا في ترجمة المصطلح وهو بهذا العمل يسعى إلى خلق منظومة اصطلاحية عربية تهتم بالواقف من الغرب، حتى يحسن استخدام المصطلح الاستخدام الأليق.

وحتى يتسنى لباحث تتبع مشروع هذا النقاد كاملا

\* أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة فوجات عكاس، سطيف، الجزائر.



بانقطاع وانفصال المشروع الحدائثي عن التراث، فهي، أي الحداثة، حوار مع هذا التراث وتحويل؛ إذ يقول: "الحداثة العربية" هي مستوَاهم الإبداعي، مسكوبة بهذه الإبداعات الماضية الكبرى.. وحين نقول بتجاوز الماضي فإننا نعني، تحديدا، تجاوزاً لتصورات معينة للماضي، أو لفهم معين، أو لبنى تعبيرية معينة، أو لمعايير وقيم معينة، ولا يعني إطلاقاً أننا ننكفئ وتتفصل عنه، كأنه أصبح غلواً مينا زال وتلاشى" (6)

غير أن المسدي لم يقف عند هذا المفهوم وحسب، بل ذهب إلى ربط المشروع الحدائثي بالحاضر، باعتبار أن الحداثة، وإن كانت ذلك المشروع الذي يتجاوز حدود الزمن إلا أن يفتقر بزمن الحاضر، الذي يكون فيه تجديد المعايير السابقة يتقدمها، وجعلها مغايرة لما كانت عليه، لذا لا يخطئ من يرى بأن الحداثة مسالة ومراجعة لنفسها، فهي بهذه العملية تبقى - دائماً وأبداً - حاضرة .

كما أن من مظاهر الخلط والتضارب في استخدام مصطلح الحداثة بين النقاد، ما يحدث من صراع بين أنصار النقد المألوف، وأنصار الحداثة؛ الفريق الأول يتفنى بهذا المفهوم منتقلاً مما يسمى بتاريخ الحداثة، مع ما في ذلك من خلط؛ إذ كيف يكون ذلك كذلك، والحداثة من المفاهيم التي لا يمكن ربطها زمنياً ولا مكانياً، فهي الثابت المتحول، أما الفريق الثاني فيرى بأن الحداثة انفصال عن الزمن الماضي وارتباط بالزمن الآن، مع ما في هذا الفهم من قصور، كما تم ذكره. وهذا، والقول للمسدي، ما أدى إلى بروز الخصومات بين أهل الذكر من النقاد، ولكننا نهم بنسب المناسبة كيف تنشأ بين عامة النقاد بل وفيما بين خاصتهم من أهل الذكر من مساجلات تنقلب خصومات ومعارك ليس لها من سبب إلا الخلطة أو التغالغل عن مقاصد الحداثة، وهل يستلّي التفاهم - فضلاً عن الاتفاق - بين متخاطبين يتجاوزون عن الحداثة أحدهما يعني بها مدلولها الآن على محور الزمن الفيزيائي والآخر يعني بها مدلول النسبية المطلقة على محور الزمن الافتراضي (7)

ومما تجدر الإشارة إليه، هو أن هذا التضارب، وسوء الفهم في تحديد مفهوم للحداثة أدّى إلى الغموض والإلغاز في هذا الخطاب، ويتجلى في الغموض المصاحب لها وعلةً مقالة من أحد وجهين؛ إما غياب الملفوظ وإما فرط حضور الدال، فالأول نعتزضه ساعة نقراً الإبداع أو نتناول

الواضحة... أما انعدام البعد الأصولي فلا مرد له إلا الحواجز القائمة بين مصادر التفكير عند العرب ولا سيما المحدثين منهم، وأكبر حاجز آثم كاد يطغى على تاريخ الفكر العربي هو ذلك الذي قام بين الفلسفة والنقد الأدبي حتى إنشأ لا نكاد نعي وجود "أصولية" للأدب، بل وللفلسفة المناهج فقصّر بذلك "النظر الاستمولجي" فكان إزاماً أن ترجح كفة الأخذ على كفة العطاء (3).

تبدو النزعة العلمية - منذ البداية - السمة المميزة للنقد الذي وجهه المسدي للنقد العربي؛ فغياب المعطى المعرفي في الفكر العربي، والذي به يتم تأسيس منظومة معرفية يكون عملها هو التأسيس المصلحي للأدب، كان لسبب غياب الوعي النقدي، نظراً لسيطرة الآراء المعهية التي تحبس المفاهيم في زاوية التعصب والخصومات، والنسدي لكل محاولة تجديد خارج هذا الإطار. أمام هذا الفكر المنهجي وغياب الوعي النقدي كان منتظرو أن يغيّب العطاء ويبقى النقل عن الغرب الوسيلة الوحيدة

أمام هذا العجز، كان منتظرو أن يلتبس الأمر على النقاد العرب عندما ينقلون مصطلح الحداثة إلى بلنتهم. وقد أدى بهم الأمر، فعلاً، إلى توظيفه أو فكّهم في تناقض، الحداثة عندنا مفهوم يوظف عند الاستخدام توطيلاً يجعله المعنى وضدّه يفقدو ملبية لمعامل دلالية متدرّج يوحّد ماخذ اللفظ المشترك. ويعامل معاملة المصطلح الغني - ثم يتخذ دالاً على مقولة ذهنية - ولكنّه يساق مساق الشعار لغصد دعائي أوفي لبوس ثوري - وقد يستخدم استخدام الألفاظ المليسة لفرض الإبهام، ويجتلب في سياق الترميز بقصد الإلغاز - ولا يندر أن يكون استعماله محمولاً على الحكم المعيارى عند الفدح في ما ليس حداثة (4).

إذن، كما يبدو من نصّ المسدي، فإن الخلط الذي وقع فيه النقاد في تحديد مفهوم الحداثة يعود إلى المصطلح ذاته؛ إذ إن عدم الوقوف على الاختلافات الموجودة في استخدامه، أو الدلالات المتعددة له سيكون بمثابة العائق في تحديد مفهوم موحد، وإن كان ذلك يعدّ استحالة، يضيف المسدي، "فكرة الحداثة في أصلها لا ترتب بمجال الزمن ولكنها في الاصطلاح الفني تقتضي الارتباط ضرورة بمجال الحاضر، بحيث تتطابق نقطة حدوث في المحور الدلالي العام مع نقطة الصعر من محور الزمن الطبيعي" (5)

وهذا الوهم قد أشار إليه أدونيس، ناقداً القائلين



وهذا الدكتور عدنان حسين قاسم يعيب على المسدي لغة الغموض التي يتخسف بها خطابه النقدي، إذ يقول : "وعلى الرغم من أنني أكبر الدور الذي اضطلع به الدكتور المسدي وغيره من الرواد المغاربة في صدورهم عن أصول الاتجاه الأسلوبى البنوي، فإن تأثيرهم في حركة النقد العربي المعاصر كان من المفترض أن تكون أكبر بكثير، لأن هذه اللغة التي استخدموها وقفت حاجزا حجب بين القارئ العربي وفهم تلك الأصول" (10).

لكن، ألا يكون غياب الوعي بما حصل في منظومة النقد المعاصر، هو الذي جعل هذين الناقلين يتحاملان على المسدي، ناعتين لغته بالغموض والضيائية، فلو انتبها إلى ما حصل من صلات بين اللسانيات والنقد في إطار علمنة هذا الأخير، لجعله أكثر صرامة وموضوعية عما كان عليه من ذي قبل، لما كان لهما هذا الوصف، لذا فمن الطبيعي أن يجد القارئ مصطلحات من حقل اللسانيات موطئة في الدراسات النقدية، وهي -فيما يصيب الباحث- التي أبدى النقاد، وغيرهما من النقاد، حولها تعجبا ونفورا.

وهو مؤسف فحسب عليهم لا لهم؛ إذ ليس من المعقول أن يطلب من الناقد، مواكبة الجديد، والاستعانة بحقل اللسانيات لمقاربة النصوص الأدبية، دون أن يقبل استخدام المنظومة الاصطلاحية التي تتكئ عليها اللسانيات، وقد تولى المسدي نفسه الود والإيضاح، إذ يقول : "تعمد أكثر من أي فن معرفي بتحاسني أدواته الاصطلاحية يمثل ضربا من التشويه لا يتغاضى عنه إلا عند مراعاة السياق الأعم" (11)، ثم يضيف في السياق نفسه، قائلا : "ومن أعظم الاعتراضات الزائفة التي تصادفها اليوم ومن أشدها غرابة إذا أوردنا أهل الذكر من الذين يحترفون النقد أن يعزو بعضهم استغراق الخطاب النقدي عليه إلى عسر مصطلحاته ظانًا أن لو كان الأداء الاصطلاحي على غير ما هو عليه لأمكنه أن يدرك كل العلم الذي حملته اللغة، وترى البعض قد ابهرى مجاميري الخطاب النقدي بالإلغاز مشهرا بما ظنّه إغلافا في المصطلح، وطاعنا من لا يواصي أمره بتقديم مادة العلم بعد ترك جهازه المصطلحي، وهي الإحالة المحض" (12).

على هذا الأساس، فما كان يروم المسدي قوله عن غموض الخطاب الحداثي، لا يتعلق إلا بمبالغة البعض في وصف المصطلحات داخل النصوص قصد مفاجأة القارئ وجعله بعيدا عن حقيقة الضعف المستتر وراء هذه

الخطاب النقدي حوله دون أن يهين لنا صاحبه منفذ الولوج إلى ما يستتبعه من الحداثيات. والثاني يصادفنا لما يعمد صاحب النص- الأدبي أو النقدي- إلى استدراجنا لحداثته فيفرق النص حديثا عن الحداثة دون أن يهتئنا ما به نساهم في إدراك مقصوده من الحداثة. أمام هذا الغياب والمبالغة في الحضور، يضيف المسدي، "تتراكم سجون المتلقي والمقاصد فيغدو الكلام ضيائيا وينشأ الغموض الذي هو غموض عاقر إذ من أصناف الغموض ما يكون مخصبا عندما تجر المتلقي جرا نحو استخلاص ملكاته الإدراكية في غير ارتكان ولا توان" (8).

هكذا، فالحداثة ليست إفراطا في شحن الخطاب بمختلف التعبيرات التي لا تعبر إلا عن سلطة حضور الدال بطريقة مبالغ فيها، لا يهدف أن ينسج الخطاب النقدي لغة إبداعية يضاهي فيها لغة النص الإبداعي، بل تراه يهتئ وراء رصد أكبر عدد من الكلمات التي لا غاية لها إلا البروز، وكأن النص لا يكون حديثا إلا إذا ارتدى لبوس ما غمض من الكلام، لكن ألا يبدو أن للمسدي -رغم وقوفه على الغموض الذي يصحب الحداثة- من خلال ما كان يرمي به من النصوص، من دماء الغموض والإلغاز في خطاب الحداثة؟

فلو رجع القارئ إلى بعض الكلمات الموجودة في النصوص السابقة لوجد أنها كلمات من جنس ما أشار إليه هو قبل قليل، خذ تمثيلا لا حصرا، (بعد أصولي، أصولية، الملفوظ، الزمن الافتراضي، الزمن الفيزيائي ..)، وهي كلمات كلها تحتاج إلى قاموس لساني أو نقدي يرشد القارئ إلى دلالاتها.

وقد لاحظ هذا الغموض في لغة الناقد الدكتور محمود الربيعي، وهو يعرض لكتاب المسدي "النقد والحداثة"، إذ كشف الناقد من خلال قراءته لهذا الكتاب مدى الغموض الذي أصاب لغة النقد، والذي يعود في رايه إلى مفالة أنصار الحداثة من بنويين وأسلوبيين، في استخدام مصطلحات غامضة مكتسة داخل النصوص، حتى غدت لغة النقد، والحال هذه، ضربا من الرياضة العقلية، وعالما مقفلا في وجه كل قارئ لدراسات هؤلاء النقاد، يقول الربيعي : "وتعج الصفحات بما يسميه المؤلف "مصطلحات" من مثل "الجهاز المرجعي والتشابه المفهومي" والتضافر الأسلوبى"، كما تعج بالرموز والجداول. ولكننا إذا نخلنا المجهود المتراكم حصلا على فوائد محدودة" (9).



يحاول المسدي أيضا إيضاح كيف تتم هذه العملية، فيقول: «بخاصية التوالد ونعني بها أن البنية اللغوية يمكن أن تنسج على ضرب من الدلالة هو القصد الوظيفي لها فم إن الكلام الناتج ينعكس مرة أخرى ليعيد تركيب دلالة جديدة تكون قاصدة إلى جنس الوظيفة الأولى؛ وهكذا يحصل تراكب وظيفي عبر تكاثر بنائي وانعكاس أدائي وهو ما أسميناه بالخاصية التوالدية... ومن الوظائف التي تتمتع بها هذه الخاصية هي وظيفة ما وراء اللغة وهي التي بفضلها - كما هو معلوم - نستطيع أن نتحدث باللغة عن اللغة» (15). كما أن من وظائف خاصية التوالد، والقول للمسدي، الوظيفة الشعرية، وهي - التي تكون فيها اللغة متحركة لذاتها فتعبر عن نفسها بنفسها ويتحرك معها الكلام إلى نسيج حاجز يستوقف ذهن قارئه كالمسائل الشخنة بعد أن كان مع لغة الخطاب العادي كيانا شغافا يخفي الإبرك نافذا راسا إلى دلالاته. وفي هذه الوظيفة تكمن الطاقة الإبداعية» (16).

هكذا، على هذا الأساس يكتسب الخطاب النقدي ديبه نقاشي ديبه النص الإبداعي، وكما أمان المسدي، فإنها الجماع الوظيفية الانتكاسية والوظيفية الشعرية داخل حاصصة التوالد، أسهم في ولادة وظيفة جديدة، هي وظيفة «ما وراء الإبداع» ههنا هو دراسة أدبية الخطاب النقدي؛ إدارعين الأدب نقدا بماهو من لغة الأدب، دون أن نفسي هذه العملية إلى حد معين، بل إلى ما لا نهاية من النصوص المنتجة، لأن الخطاب النقدي تجرد من كونه لغة ثانية ليصبح لغة أولية؛ لغة الإبداع، وكل ما سيقوم به الخطاب هو إنتاج لغة إبداعية. هذا المنتج هو ما أسماه المسدي، وهو يتحدث عن البعد المعرفي للنبوية نص النص؛ إذ يقول: «لهذا كله يمكننا أن نستجمع الحصيلة المعرفية لهذا البعد النقدي من أبعاد النبوية بالإعلان عن أن سلطة صاحب النص وسلطة النص وسلطة قارئ النص تتجمع ثلاثتها في قيمة مرجعية واحدة هي سلطة نص النص من حيث إن الأثر الأدبي يتركب من مضمون تشهد به عليه لغته ومن لغة تشهد بنفسها عن نفسها، فنص النص هو الشهادة التي تتجاوز كل اعتبار عرضي لتؤسس للنقد بعدا معرفيا خالصا» (17).

إذن، وعلى أساس من هذه الشفرة، أصبح الخطاب النقدي أدبا؛ النقد وهو يتحدث عن الأدب يصوغ خطابا من جنس الأدب فيكون بذلك قد ولد نصا من نص، ليفتح

الكلمات. أما الحادثة التي يدعو إليها، فهي تلك التي يحدث خلالها النقد مضمون المقولات التي يصدر عنها، وكذا طريقة الصياغة التي بها تقود تلك المقولات نقدا نوعيا، فيه من الأدبية ما يجعله يحقق الذي يرجى نشدانه، وهو وصول الخطاب النقدي إلى نزوة سنم الحادثة.

هذا ما حاول المسدي قوله، بل وتقديمه للقارئ؛ إذ يقول: «فمن حيث المضمون لا يمكن أن نقوم حادثة نقدية إلا متى جدد النقد مقولاته التي يصدر عنها وتصورات التي يتحرك بين حقولها ومصطلحاته التي يتعامل بها مدليا بمفاهيمه النقدية وممارسا معايير الإبداعية» أو قل إنه لا يتحول إلى حادثة نقدية إلا عندما «يستحدث» جهازا نقديا يباشر به النص كما لم يباشره السابقون» (13).

ثم يضيف متحدنا عن حادثة الصياغة، فيقول: «أما الوجه الآخر فيتصل بحدثة النقد من حيث الصياغة وهو أمر على غاية من الدقة إذ كأنما يجتمع فيه معطى التقدم منذ كان أدبا ونقدا ومعطى الحادثة يوم اعترض الفن على توارث الإبداع... والذي نعني به حادثة الصياغة هو طبيعة الخصائص التي تتسم بها لغة النقد في موقعها ولأن كان من المعلوم أن تجديد المفاهيم قطع تحديد المصطلحات الدالة عليها فربما كثيرا ما يطرد إزعاج التصورات على أولئك ثوب الألفاظ القائمة فلا يحصل ما يريجي...» (14)

## 2. أدبية الخطاب النقدي :

إذ ما تستنى للنقد أن يحدث مقولاته ومتصوراته وينحت لنفسه لغة نقدية متميزة وهو يبحث عن أسرار الأدبية في النص الإبداعي، الا يطلع في أن تحتوي لغته على جانب من الأدبية. إن النقد إذا استطاع أن يجافي الأحكام القيمي في مقاربة النصوص، وانطلق من قضاء النص، فإن فرصته في تحقيق الإبداعية أمر قائم، لأنه سيتعامل مع لغة النص الحاملة لعناصر الأدبية. وحتى يتسنى له الوصول إلى ما يقوله النص - إن سمح له بشيء من ذلك - عليه أن يكتب نصا فوق النص الأول، لأنه وهو يتعامل مع أبنيت له لم يكن يريد سيطرة عليه أو فرضا لدلالاته وتقويله ما لم يشأ قوله، بل يظن نفسه مجرد قارئ عاشق استماله هذا الكائن بفضل ما أبناه من فجوات، وحتى يرضي معشوقه يحسن به، والحال هذه، ابتكار لغة موازية للغته تكون ثمرة هذا التفاعل، وهو ما يمكن تسميته «النقد الإبداعي».



النظرية النقدية من حيث مخزون فكري ينطلق من مصادرات فلسفية عامة (21).

يوصل المسدي عرض ما قام به الناقد عياد مع كتابه، فيقول: "واقطنص الدكتور شكري عياد مقبضاً آخر من مقابض الوفاق المعرفي لما عرض على القارئ يسأله: لمن يكتب النقد؟... وأول ما قد نكاشف به في هذا المعضل هو أنّ الناقد البنيوي لم يعد يتجه بما يكتبه إلى الأديب صاحب النص، ولا إلى قارئه الطبيعي وهو الذي يخاطبه الأديب بأدبه، وإنّما أصبح يتجه بنقده إلى رفيقه الناقد مقبلاً وإياه حواراً خاصاً قد لا يشاركهما في دواول ورموز علاماته غيرهما" (22)، ثم يضيف المسدي، معلقاً على مقال عياد، الذي جاء تعليقا على كتابه، فيقول: "فأذا استوقفنا في مقال الدكتور شكري عياد هو في الثوب الأدائي الذي حلق به أراءه، بل قل هو في بنية خطابته النقدية، وفي صياغة أسلوبه الحواري قبل كل شيء. فأذا عهداه منه أن يتكلم من مركز دائرة النقد الحديث، وهذا لا يعني قطعاً أنه يتبنى مقولاتاً ثنوية، ولا أن يقطع بصلاحيها قطعاً، فضلاً عن أن يتجه به إلى ينتصب خصيماً لها. ولكن اتخاذها مركز الدائرة متصفاً على الدوام هو الضامن في أنه لا ينتصب خصيماً قطعياً، ولا ينبري تكبراً قافزاً" (23).

وهكذا، تتمة للحوار والتواصل بين الناقد، يواصل المسدي حديثه مع عياد، لكن هذه المرة، يقيم خطابته النقدية بناء فوق خطاب عياد النقدية، تأسيساً لمشروع نقد النقد، وتأكيداً لقوله في ما سبق: "بأن الناقد يتجه بخطابه إلى رفيقه الناقد، ويمكن للبحث أن يقف عن جانب من هذا الحوار الخلاق، حتى يتسنى له وضع يده على نموذج تطبيقي لمشروع نقد النقد، يقول المسدي تعليقا على نص عياد: "وتواصل ألية الانسياق بمدها في قوله: "إنّ النقد تعبرت أساليبهم، فألدكتور عياد يتحدث عن النقد بصميم جمع الغائب (هم) موحياً بأنه خارج عن ضمير النقد (هم) دون أن يخرج من ضمير النقد، لأنه يريد أن يحقق تماهياً بينه وبين النقد بعد أن ينجز الانسلاخ من كوكبة النقد هؤلاء، فيكون قد سحب بساط النقد من تحت أرجلهم. ولا نقد إذن إلا نقده" (24).

كانت هذه ورقة قصيرة مع مشروع المسدي "نقد النقد" ولولا أن المقام لا يسعف الباحث للإضافة لما كان يضني من كلامه عن هذه القضية، ولأسهب وعقد بدوره حواراً مع

الباب على نفسه بأن يصيح، أي الخطاب النقدي، نصاً قابلاً للنقد. وهو ما يصطاح عليه الباحث "نص النص" النقدي أو كما أسماه تودوروف "نقد النقد"، محاولاً فتح باب الحوار بين الأديب والناقد، دون أن يعلو صوت أحدهما على الآخر، يقول: "يبدأ النقد حواراً، ومن صالحيه الإقرار بذلك علناً، إنه لقاء صوتين، صوت الكاتب وصوت الناقد، وليس لأي منهما امتياز عن الآخر" (18). كما أنّ الناقد الأمريكي جيوفري هارتمان أسس بحثاً له "العبور، التعليق النقدي أدباً" (19)، حاول من خلاله أن يبين بأن الوقت حان ليعبر النقد من كونه لغة ثانية إلى لغة أولية تلفت الانتباه إلى نفسها أولاً وقبل كل شيء.

لكن الذي حقق العبور فعلاً، هو الناقد الفرنسي رولان بارت في دراسته لفصّة بولس، إذ استطاع أن يكتب نصاً مثيراً للانتباه من القصّة نفسها، تقول إديث كروزيل معلقة على ذلك: "فالمؤكد أنّ النصّ النقدي الذي قدمه بارت نصّ متعّ مثير، ولكن يمتزج فيه التشويق بالغموض، على نحو يبدو بالنصّ إلى حال من الشعر، ويأبى من النقد في الوقت نفسه، فالإشارة المتعّة التي يخطها هذا النصّ ترجع إلى بارت أكثر ممّا ترجع إلى بولس" (20).

وقد حاول المسدي أن ينشد هذا المازب ويحقق أدبية في لغته النقدية، كما يبدو، كما استطاع ذلك من خلال محاورة أجراها مع البنيوية من خلال شخص الدكتور شكري عياد في بعض أعماله، وكان الخطاب النقدي الذي نسجه المسدي لهذا الحوار يطلب عليه الجانب الفني، وبدا من خلاله متعاطفاً مع صديقه الناقد عياد، أو بالأحرى مع خطابته النقدية، مولداً إثر ذلك لغة إبداعية من جنس النصّ النقدي العيادي، المؤسس بدوره على لغة أدبية موازية لأدبية النصّ الإبداعي الأول.

في إطار المراسلة التي كانت تجمع الناقد، يتحدث المسدي عن رأي عياد، وهو يعلق على كتابه: (قضية البنيوية)؛ فيقول: "ولا شك أنّ الدكتور شكري عياد قد وجد في ما قدمناه من نقد للبنيوية مطية سخية فيني عليه بناء، وأحكم صنع مساءلة إحكاماً، ومما يتراح إليه كلّ مفهوم بالأدب، وكلّ مسكون بهاجس نقده، أن يترادف النهج التقويمي الذي توسّل به الدكتور عياد، وهو من نقد النقد، مع النهج الذي توخّيناه وحاولنا أن نؤسس له بعض القواعد، وهو النهج المعرفي الذي ينشئ في حقريات



اللغة لهو السلطان المتحكم في امر اللغة والمتفرد بتطبيقات من النفس الخفية عند أصحابها" (25).

هكذا ، وبلا مواربة، يعلن المسدي عن رغبته في تأسيس مشروع النقد الحواري، وهو، إذ يفعل ذلك، يؤكد مدى الوعي الذي وصل إليه النقد العربي المعاصر في التعامل مع ما جد في الساحة النقدية، متجاوزا المواقف المذهبية التي تركز في الغالب الأعم إلى زاوية التعصب، والاعتداد بالرأي الواحد المنحسب في سجن النموذج. وهو بدعاه هذه يوجه خطابا صريحا لرفقائه من أهل الفرية، لإعادة نظرهم في ما اعتقدوه، أو قل هي دعوة للانفتاح على المناهج النقدية، والنش في البنية الخفية المعرفية لهذه المناهج قصد الوصول إلى المطموس منها وتجليته، معربة المحجوب، وفاضحة المستور، وكاشفة المتواري.

نص المسدي، الذي فيه من الأدبية ما يجعل القارئ ينسج نصا على منوال نصه، مأخوذا في ذلك بقوة سحر الكلمات التي أغرته لكتابة نصه.

ولا يتروك المسدي في نهاية دراسته أن يفتح فرصة انسياب القارئ مع قراءته لقراءة عياد، حتى يمرز بدوره مشروعه الذي يروم أن يوصله إلى رفقاته النقاد، ويتعلق الأمر بالبنوية، إذ يقول: "وإن النقد الأدبي في وطننا العربي سيفيد كل الإفادة، وسيفتح كل الفهم، إذا ما تضافرت جهودنا على أن نوافق البنوية من حين لآخر إلى العبادة لكي نعرضها على المرامي العاكسة، وعلى الأشعة الكاشفة، أكثر مما سيفيد حينما نقادها عنوة إلى كرسي الاعتراف حيث تنتصب منابر الاعتراف. إن ما وراء البنوية أهم لدى أهل العدل والإنصاف من الميتوية .. وإن ما وراء

## البحارات :

- (1) عبد السلام المسدي : في ألبات النقد الأدبي، دار الجنوب، تونس، 1994، ص 46
- (2) عبد السلام المسدي : الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط 1، 1982، ص 17
- (3) المصدر نفسه، ص 18، 19
- (4) عبد السلام المسدي : النقد والحدائق، دار الطليعة، بيروت، ط 1، 1983، ص 8
- (5) المصدر نفسه، ص 9
- (6) أدونيس: كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1989، ص 144
- (7) عبد السلام المسدي، للنقد والحدائق، ص 10.
- (8) المصدر نفسه، ص 11
- (9) محمود الزبيعي : النقد والحدائق مع دليل بيبليوجرافي، عرض ومناقشة، مجلة "فصول"، م 5، ج 1، 1984
- (10) عدنان حسين قاسم : الانحاء الأسلوبية البيدي في نقد الشعر العربي، مؤسسة علوم القرآن، عمان/دربان كثير دمشق، بيروت، ط 1، 1992، ص 13
- (11) عبد السلام المسدي المصطلح البدي مؤسست عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1994، ص 11
- (12) المصدر نفسه، ص 12
- (13) عبد السلام المسدي : النقد والحدائق، ص 16
- (14) المصدر نفسه، ص 17
- (15) المصدر نفسه، ص 18
- (16) المصدر نفسه، ص 20
- (17) عبد السلام المسدي : قضية البنوية (دراسة ونماذج)، دار الجنوب، تونس، 1994، ص 62.
- (18) زهير تودوروف : نقد النقد، ترجمة : سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1986، ص 147.
- (19) عبد العزيز حمودة : المرامي المحددة (من البنوية إلى التذكيد)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 357
- (20) إدريس كزوبيل : عصر البنوية (من لبنين شتراوس إلى موكو)، ترجمة : جابر عصفور، دار سعاد الصباح الكويت، 1993، ص 372، 373
- (21) عبد السلام المسدي : ما وراء اللغة (بحث في الخلفيات المعرفية)، مؤسست عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1994، ص 171
- (22) المصدر نفسه، ص 172
- (23) المصدر نفسه، ص 173
- (24) المصدر نفسه، ص 174، 175.
- (25) المصدر نفسه، ص 178



## المنهج التاريخي عند ابن الخطيب\*

محمد قجة\*\*

الموسوعي صاحب الجمهرة والفصل، ثم ابن صاحب الصلاة، وبني سعيد في كتابيه الموسوعيين "المغرب" و"المشرق"، وسوام.

وحيثما نصل إلى القرن الثامن الهجري "الرابع عشر الميلادي" تكون الكتابة في علم التاريخ قد بلغت أوجها لدى ابن الخطيب العلامة الموسوعي، وابن خلدون صاحب فلسفة التاريخ وعلم الاجتماع.

\*\*\*

عاشت مملكة غرناطة قرنين ونصف القرن، منذ تأسيسها على يد محمد بن يوسف بن نصر عام 635هـ/1238م حتى سقوطها عام 898هـ/1492م واستطاعت أن تضم أشتات المسلمين بعد انهيار حواضر الأندلس الكبرى، فأما العلماء والصناع والتجار والأدباء، وعرفت كثيرا من الأسر ذات النفوذ كبنو سراج وبني الفهري، والأسر ذات العلم والخبرة، ومنها أسرة لسان الدين ابن الخطيب، وهو يقول في ذلك :

الطب والشعر والكتابة سنانا في بني النجابة

هـن ثلاث مبلغات مراتبا بعضها الحجابة

ولد محمد بن عبد الله السلماي المرادي القحطاني عام 713هـ/1313م في لوشة غرب غرناطة. وكان أبوه وجده من رجال الدولة والوزارة والقضاء والخطابة. وتعلم على شيوخ العلم والأدب والفلسفة، وظهر نبوغه المبكر مما جعله يتبوأ مناصب إدارية هامة وهو في مقتبل الشباب وتوفي مراتب الدولة بين الكتابة والحجابة والوزارة ورئاسة الوزارة والعمل الدبلوماسي والسفارات العليا والكتابات السلطانية. وكان في كل تلك المراحل بين

مدخل عام :

لم يكن لسان الدين بن الخطيب -محمد بن عبد الله السلماي- بدعا، في التأليف التاريخي في الأندلس، فلقد عرف التراث الأندلسي تجارب شتى في الكتابة التاريخية تفاوتت في دقتها ونضوجها ومنهجيتها، وبلغت هذه الكتابة التاريخية ذروتها على يد ابن الخطيب ومعاصره العظيم عبد الرحمن بن خلدون.

والكتابة التاريخية في الأندلس لم تكن بدورها بعيدة عن نشأة علم التاريخ في مشرق العالم الإسلامي. تلك النشأة ولدت على يد رواة وأصحاب أخبار من السير والمغازي، من أمثال وهب بن منبه وعروة بن الزبير وابن اسحق وابن هشام والواقدي ونصر بن مزاحم والمدايني وابن الكلبي.

ثم دخلت مرحلة أخرى فيها نقد الأخبار وفحصها والانتقاء منها، كما هو الحال لدى البلاذري واليعقوبي وابن قتيبة والدينوري... ثم نصل إلى الطبري صاحب التاريخ الموسوعي الذي اعتمد منهج الحديث في السند وتمحيص المتن، ويأتي مسكويه في كتابه "تجارب الأمم" ليحاول بلورة منهج تاريخي مقارنة يفرق الأحداث ويطبقها من الأساطير ويفسرهما بحذر وعناية وموضوعية.

وقد اعتمدت نشأة علم التاريخ في الأندلس على تأثيرات مشرقية، وتبرز لدينا في الأندلس أسماء هامة تراكت لديها خبرات أخذت تتبلور مع الزمن. ومن هذه الأسماء عبد الملوك بن حبيب وأبناء الرازي، وابن القوطية وعريب بن سعد، ثم تغدو الكتابة التاريخية أكثر نضوجا وأرسخ قديما لدى أبي مروان بن حيان صاحب المقتبس، وابن حزم العلامة

\* باحث ودرّس جمعيّة العاديات بسورية



على الوثائق والمراسلات وخفايا العمل السياسي، والسفارات الدبلوماسية التي قام بها إلى ممالك المغرب لدى بني مرين وبني عبد الواد وبني حفص، أو ممالك النصرى في قشتالة وغيرها. والرسائل التي وجهها باسم سلطانه إلى الملوك والسلاطين والأمراء.

ب- رحلاته التي أتاحت له معالجة الأماكن التي زارها من مدن وقرى، وما فيها من عمران وسكان وعادات وتقاليده وأثار وقد شملت هذه الرحلات مدن مملكة غرناطة ومدن المغرب، وأثمرت كتابات هامة.

ج - إطلاعه الواسع والعميق على مؤلفات من سبقوه، وهذا واضح من إشارات المختلفة في كتاباته إلى كثير من أعلام الكتابة التكوينية في المشرق والمغرب.

د - إجادته من ثقافته الموسوعية في مجالات الفلسفة والتصوف والطب والسياسة والأدب والجغرافية في إغناء منهجه التاريخي، وتقديم مادة تاريخية غنية ومنوعة.

#### ثانياً: أهم مؤلفاته التاريخية :

ويُطلق في هذا الباب ما كتبه من مؤلفات تاريخية، أو تدور في نطاق التاريخ كالحجرات والمقارومات الجغرافية والسياسية، والكتابات السلطانية الملأى بالمادة التاريخية الموثقة.

#### وابرز هذه المؤلفات :

أ- الإحاطة في أخبار غرناطة، وقد حققه الباحث الجليل محمد عبد الله عنان وطبعه في أربعة مجلدات (2)، وهذا الكتاب موسوعة تتضمن أخبار غرناطة ووصفها وطبيعتها وسكانها. ويركز على تراجم مشاهيرها من ملوك وعلماء وأعيان. وهو لا يلتزم ترتيباً زمنياً، وإنما ترتيباً أبجدياً لأصحاب التراجم، كما يستعين بمن سبقوه من الكتاب ويذكر ذلك بأمانة العالم الموضوعي.

ب - اللوحة البديرة في الدولة النصرية، ويتناول تاريخ دولة بني نصر ملوك غرناطة منذ نشأتها حتى عام 765هـ. وقد طبعه محققاً محي الدين عبد الحميد (3).

ج - أعمال الأعلام في من بويغ قبل الاحتلال من ملوك الإسلام وما يجر ذلك من شجون الكلام. وكتبه عام 774هـ تمييزاً لتولي الطفل الملك السعيد ابن السلطان عبد العزيز المريني الحكم. ولكن مادته التاريخية واسعة ولا تقتصر

صعود وهبوط، ورفعة ومنحة. ومن المعلوم أن المحنة الأولى كانت عام 760هـ/1359م حينما وقع انقلاب ضد السلطان محمد الغني بالله، ففر إلى المغرب ومعه وزيره ابن الخطيب ودام ذلك ثلاث سنوات عاد بعدها السلطان وأطلق يد وزيره في الحكم في غرناطة. حتى إذا كان عام 773هـ جاءت المحنة الثانية وفر ابن الخطيب إلى المغرب، حيث لوحق وحوكم وأعدم بطريقة بشعة حادثة وذلك عام 776هـ. 1374م ودفن في فاس قرب باب المحروق.

\*\*\*

أطلق على ابن الخطيب لقب ذي الوزارتين : وزارة القلم، ووزارة السيف، أي الكتابة والحكم. كما أطلق عليه لقب ذي العمرين لأنه كان كثير الأرق قليل النوم، وهذا ما أتاح له الوقت الواسع للكتابة رغم مشاغله الإدارية والسياسية

وبعد وفاته أطلق عليه لقب دين الميتين وذو القيرين لأنه قتل خنقاً ودفن، ثم أخرجت جثته وأحرقت ودفنت في قبر آخر.

ويشرح ابن الخطيب أسلوبه في عمله السياسي بـ (1) : "استعنت بالله تعالى، وعاملت وجهه فيه بالتخلف في سد الثغور، وصون الجباية، وإنصاف المرتزقة، ومقارعة الملوك المجاورة، وإيقاظ العيون من نوم الغفلة، وقد زناد الرجولة، وجعل الثواب غطاء الليل، ومقعد المطالعة فراش النوم، والشغل لمصلحة الإسلام".

#### ابن الخطيب والتأليف التاريخي :

سوف أتناول الموضوع بإيجاز من خلال النقاط التالية:

1 - مكونات ثقافة ابن الخطيب التاريخية

2 - أهم مؤلفاته التاريخية.

3 - منهجه في كتابة التاريخ ومقارنة سريعة مع مسكويه وابن خلدون.

4 - آراء بعض الكتاب في منهجه التكويني.

\*\*\*

#### أولاً : مكونات ثقافة ابن الخطيب التاريخية :

أ - عمله في ميدان الإدارة والسياسة، مما أتاح له الإطلاع



المعروفة بإبتداء أمر الإسلام، إلى ما فيه من الاعتبار والاستبصار والألفاظ والأزديجاء، والتأسي بحوادث الليل والنهار... إلى ما تعيد مطالعة التاريخ من خلق جميل، وسيرة حسنة، وعلاج فرح، وإعداد أمر، وإتيان محمدة، واجتماع مزمة، وأناس مجلس، واستحضار حجة، وأزديان بأدب... ومطالع التاريخ ساير في الأرض، وجايل في الطول منها والعرض،

ونتوقف الآن عند أبرز عناصر المنهج التاريخي لدى لدى ابن الخطيب من خلال مؤلفاته :

1- التاريخ فنٌ غايتُه نقل الأخبار.

2- الفن التاريخي مارب البشر ووسيلة..... النشر، يعرفون به أنسابهم في ذلك شرعاً وطبعاً ما فيه، ويكتسبون به عقل التجربة في حال السكون والرفيعة، ويوقى العقول من تصريف قدرة الله تعالى ما يشرح صدره ويشفه (10)

وهكذا فإن التاريخ معرفة الماضي للإفادة منها في رؤية الحاضر.

3- التاريخ لدى ابن الخطيب ليس مجرد نقل للأحداث السياسية وسير الملوك والسلاطين، بل هو تصوير للحياة الاجتماعية والاقتصادية والعمرانية بما تشمله هذه الحياة من وفي ولزدهار، أو تخلف وتدهور. وهو في ذلك يتابع التفاصيل الدقيقة للموضوع الذي يتحدث عنه.

يتحدث في الرحلة الأندلسية "خطرة الطيف" عن مشهد استقبال السلطان من قبل سكان إحدى المناطق في وادي فودش، فيقول :

"واستقبلتنا البلدة حرسها الله - نادى بأهل المدينة، موعدكم يوم الزينة، فسحمت الحجال برباتها والقلوب بحباتها، والمقاصر بحورها والمنازل بدورها، فربنا تزامن الكواكب، وتدافع البذور بالصدور، بيضاً كاسراب الحمام..."

ثم يقول : "واخطط النساء بالرجال، والتقى أرباب الحجا بربيات الحجال.. ز فلم تفرق بين السلاح والعيون الملاح، ولا بين البنود وحمر الخدود..."

ويلاحظ هنا دقة ابن الخطيب، كما يلاحظ وصفه للحياة الاجتماعية التي يظهر فيها النساء والرجال، كما يشير في مكان آخر إلى وجود رعايا مسيحيين في مملكة غرناطة

على صغار السن بل يتحدث عن تاريخ الإسلام بشكل عام منذ العهد النبوي حتى عصوره. ويتألف الكتاب من ثلاثة أقسام، الأول لم ينشر. والثاني نشره بروفنسال (4) والثالث نشره أحمد مختار العبادي وإبراهيم الكتاني (5).

د - خطرة الطيف في رحلة الشتاء والصيف : وهو وصف لرحلة قام بها السلطان يوسف أبو الحجاج وصحبه وزيره ابن الخطيب عام (748هـ/1348م). وقد نشر ضمن كتاب ريجامة الكتاب من تحقيق محمد عيد الله عنان (6).

هـ - نفاضة الجواب في علالة الاغتراب : وهو وصف لرحلته المغربية الطويلة منفياً مع سلطانه الغني بالله (860 - 763هـ). ويتضمن الوصف مشاهداته العمرانية والأحداث السياسية. وهو من كتبه الهامة. وقد نشر قسماً منه أحمد مختار العبادي (7).

و- رقم الحل في نظم الدول : وهو تاريخ ينظمه شعراً يتحدث فيه عن الخلفاء المسلمين والسلاطين من بني الأغلب وأمويي الأندلس والفاطميين وبني مرين وبني نصر ز- كناسة الدكان بعد انتقال السكان : وهو مجموعة رسائل سلطانية تلقى ضوءاً على التاريخ السياسي لمملكة غرناطة أيام ابن الخطيب (8).

ج- معيار الاختبار في ذكر المعاهد والديار. وقد وصف فيه بعض مدن المغرب والأندلس. وقد نشر المستشرق الأسباني "سيمونيث" الجزء الخاص بالأندلس. ونشر المستشرق الألماني مولر الجزء الخاص بالمغرب. وأعيد نشر كامل الرسالة بالإسكندرية 1958.

ط- مباحرة بين مألقة وسلا : والكتاب مقارنة جغرافية واقتصادية واجتماعية بين المدينتين مما يلقي ضوءاً على تاريخ المدينتين أيام ابن الخطيب.

\*\*\*

ثالثاً : منهج ابن الخطيب في التأليف التاريخي :

يقول ابن الخطيب في كتابه "أعمال الأعلام" في فصل عنوانه "في شرف التاريخ" (9)

"نقول : كان هذا العقول الذي علقنا به صلاح الدنيا والأخرة يرجع بأجناس ما يكتب إلى ... التاريخ. وحقيقة نقل الأخبار وإتيانها بآزاء ما يقارنها من الأخبار الزمانية. والتواريخ المنقولة. ما بين تاريخ زمان كفرض كتابة السيرة



9 - أخلاقيته العالية في منهجه التاريخي، وصدقه وموضوعيته ومثال ذلك رسالته التي تصح فيها الملك الفشتالي بدور القاضي، وقد أوردتها المستشرقون الأسبان كشاهد على أخلاقية ابن الخطيب. وقد أورد الحادثة المؤرخ الأسباني المعاصر دي إيلال. وصفها المؤرخ "جاريبي" بأنها قيم أخلاقية جاءت من هذا المسلم ابن الخطيب، وهي تفوق في قيمها ما كتبه سينكا وغيره من فلاسفة الرواقيين الأقدمين. (14).

10 - مزج ابن الخطيب بين التاريخ والجغرافية والرحلات في إطار من النثر الفني الرشيق والبلغ، بحيث جاءت كتاباته التاريخية يغلب عليها الطابع الأدبي والسجع اللطيف.

هذه الملاحظات العشر هي التي تميز المهجع التاريخي لابن الخطيب ويمكن مقارنتها مع مؤرخين آخرين أحدهم من القرون الرابع الهجري هو مسكويه. والآخر معاصر لابن الخطيب وهو شيخ المؤرخين العرب ابن خلدون :

#### أ. المهجع التاريخي عند مسكويه

- التاريخ أحداث يمكن أن يستفيد منها الإنسان في أمور تتكرر، أو يمكن أن تحدث مستقبلا

- أمور الدنيا متشابهة في الإطار العام وعلى الإنسان تجربتها

- مقانة الماضي بالحاضر للإفادة من خبرات الماضي.

- ضرورة غلبة الأخبار من الأساطير والأسمر والمعجزات

- محاولة تفسير أحداث التاريخ وفق منهج علمي

- تجريبي قائم على الحز في تلقي الروايات، والدقة في تحليلها.

- استفاد مسكويه من فكره الفلسفي في تفسير التاريخ.

فهو بذلك أول من بدأ فلسفة التاريخ

- مسكويه موضوعي لا ينطلق من تصور مسبق. وحيادي

في قراءة مصادره والإفادة منها

- يعتبر كتابه "تجارب الأمم" من أهم المراجع التاريخية

ب. المهجع التاريخي عند ابن خلدون :

- التاريخ علم، وهذا العلم له قوانين.

- هناك عناصر تجتمع لصنع التاريخ البشري

ومحتوياته

خرجوا لاستقبال السلطان وهم يتمتعون بكامل حقوقهم.

4 - يركز ابن الخطيب على الوصف الجغرافي للأماكن التي يتحدث عنها ويجعل هذا الوصف مدخلا لبحثه التاريخي. وهذا ما فعله في حديثه عن غرناطة في مقدمة كتابه "وكذلك في كتابه "نفاضة الجراب" حينما يصف الأماكن التي زارها. ومن ذلك حديثه عن مدينة أغمات في كتاب "نفاضة الجراب" حيث يقول : "ثم أتينا مدينة أغمات في بسيط سهل موطأ لانئش فيه، ينال جميعه السقي الرغد، وسورها محمر التراب، مندمل الخندق، يخرقها واديان، اثنان من ذوب الثلج، منيعة البناء، مسجدنا عتيق عادي، كبير الساحة، ومذنته لانئير لها في معمور الأرض..." (12).

5 - يحترم ابن الخطيب التسلسل الزمني بدقة وموضوعية، شأن المؤرخين المحترمين، فهو يستعرض الدول ونشوءها وسقوطها استعراضاً تاريخياً دقيقاً، ولا يقرب دولة لشرفها أو مكانتها كالأداسة مثلا وقد فعل سواء ذلك تقريبا لسلطين عصرهم.

6 - يدأب ابن الخطيب على ذكر مصادر معلوماته، ويحرص على ذكر المؤرخين السابقين بإسماؤهم "وقد أورد من الأسماء ما يشير إلى سعة إطلاع وعمق معرفة، فهو يذكر في مقدمة الإحاطة الكتب التي اطلع عليها كتواريخ للمدن أراد أن ينافسها في كتابه "الإحاطة" ومن ذلك على سبيل المثال : تاريخ بخاري لأبي عبد الله الفخار، وتاريخ أصبهان لصاحب الحلية، وتاريخ مهذان لغنا خسرو الديلمي.... وتاريخ الرقة للفشيري، وتاريخ بغداد للخطيب البغدادي، وتاريخ دمشق لابن عساكر، وتاريخ الإسكندرية لوجيه الدين الشافعي، وتاريخ مكة للأزقي... الخ.

إن ذكر هذه الأسماء دليل على سعة المعرفة، وأمانة النقل، واحترام الرأي الآخر.

7 - حرص على الاستعانة بالمعلومات من مصادرها القوية. ومن ذلك طلبه من صديقه سفير قشتالة يوسف بن وقار معلومات عن تاريخ الممالك النصرانية : قشتالة وأراغون والبرتغال وذلك لتكون معلوماته موثقة ومستندة إلى مراجعها (13)

8 - اعتماده على مشاهداته من النقوش والكتابات على العمائر والأضرحة والمنشآت المختلفة. وتوثيق تلك النقوش والكتابات والإفادة منها في مادته التاريخية.



## رأبعا : آراء بعض الدارسين في المهجع التاريخي لابن الخطيب :

يقول الأمير اسماعيل بن الأحمر عن ابن الخطيب :  
 "هو شاعر الدنيا، وعلم المفرد والثنيا، وكاتب الأرض  
 إلى يوم العرض، نفيس العدوتين، ورئيس الدولتين،  
 بالإطلاع على العلوم العقلية، والإمتاع بالفهم النقلية" (10).  
 ويقول ابن خلدون : "شاعر الأندلس والمغرب، وفي اللسان  
 ملكة لاتترك، أمثلا حوض السلطان من نظمته ونثره" (16).  
 ويقول المستشرق نيتو : "لا يوجد في تاريخ غرناطة ما  
 يمكن أن يقارن بهذا الكاتب الخطيب، فقد كانت معارفه  
 موسوعة حقبة، حسبما يقول ابن خلدون، وقد برع في السياسة  
 والتاريخ، وإن تاريخ غرناطة حتى عصره ليعرف بالأخص من  
 مؤلفاته بطريقة أتم واكمل من أي عصر آخر من تاريخ الأندلس،  
 وعقل وفاته ينهار صرح العلوم في الأندلس" (17).  
 ويقول المستشرق بالنشيا : إن تاريخ القرن الرابع عشر  
 يبلغ الذروة باسمين عظيمين هما ابن الخطيب المؤرخ  
 الأندلسي (والتبسياسي)، وابن خلدون منسج فلسفة التاريخ. إن  
 أخبار ابن الخطيب التاريخية هي على وجه العموم صحيحة  
 وهي المصدر الرئيسي لمعلوماتنا عن العصر الغرناطي،  
 وربما كان آخر كاتب عظيم في إسبانيا المسلمة" (18).

- فهم التاريخ يقوم على أساس فلسفي موضوعي بعيد  
 عن الميول.

- التاريخ أخبار الأيام والامم، وهو نظر وتحقيق وتعليل  
 للكانثات ومبادئها، وعلم بكيفيات الوقائع وأسبابها.

- ابن خلدون يرفض الأساطير والأسمار.

- النقد التاريخي واضح المعالم عند ابن خلدون :

- يتبدل الأحوال بتبدل الأيام

- وحدة النفسية الاجتماعية

- ظروف الأقاليم الجغرافية.

- التاريخ الحضاري البشري عامة.

- يقوم المنهج عند ابن خلدون على :

- ملاحظة ظواهر الاجتماع لدى الشعوب التي احتك بها.

- تعقب هذه الظواهر في تاريخ تلك الشعوب سابقا.

- تعقب أشباهها لدى شعوب أخرى لم يحتك بها

- الموازنة بين تلك الظواهر

- التأمل في مختلف شؤون تلك الظواهر : طابعها،

عناصرها، صفاتها العرضية. دراسة تلك الظواهر

## الإحالات :

\* نص المدخله التي ألهاها الباحث في بدوة حلب حول لسان الدين بن الخطيب الملتزمة أيام 1343 ديسمبر 2003

1 - ابن الخطيب	الإحاطة 17/2	تحقيق عنان	دار المعرف / القاهرة
2 - ابن الخطيب	الإحاطة	تحقيق محيي الدين عبد الحميد	القاهرة 1955
3 - ابن الخطيب	اللمعة البهوية	تحقيق بروفنسال	الرباط 1924
4 - ابن الخطيب	أعمال الأعلام 2/	تحقيق العبادي والكتاني	الدار البيضاء 1964
5 - ابن الخطيب	أعمال الأعلام 3/	تحقيق عنان	مكتبة الخانجي - القاهرة 1988
6 - ابن الخطيب	خبرة الطيف (زينة الكتاب)	تحقيق العبادي	دار الكتاب العربي - القاهرة
7 - ابن الخطيب	نفاضة الجراب	تحقيق كمال شيانة	دار الكتاب العربي - القاهرة
8 - ابن الخطيب	كاسة الدكان		
9 - عمال	لسان الدين بن الخطيب		
10 - ابن الخطيب	الإحاطة 89/88/1		
11 - ابن الخطيب	ريضة الكتاب 248/2		
12 - ابن الخطيب	بعضة الخراب 46		
13 - ابن الخطيب	نقلا عن أعمال الأعلام		
14 - دي إيليا	مدونة ملوك قشتالة 493/1		
15 - ابن الأحمر	نتو الجمان	مخطوطة رقم 1863	آداب / القاهرة
16 - ابن خلدون	المقدمة	522	القاهرة
17 - بويجوس	معجم تراجم	347	محرر
18 - داليسيا	تاريخ الفكر الأندلسي	259	القاهرة



محمد الهادي الجيزي

## جنون الخائن

كرّنتي ترفض أن تدخل إلا في شاكبي  
وأخي ... أين أبيه  
صاحبني  
لا بك أخي

ينفخ من روحه في جثة كلب

عضناً الإثنين مرأت و...

أحياناً أنا أنكب على بغداد

أولاً شيء ... لا شيء

فقط أطلب كناساً من عذير أوصنم

والدين .. الشعراء .. الإخوة الأعداء

بحاسن شعوب وأمر...

ما الذي فعله اللدنية في حضرة داني؟<sup>١٤</sup>

أخرجوها من منامي والتلمز

أين حجابي؟

وأين النور من أغلق في وجهه بابي؟

ليس هذا كل شيء

كل خلّاتي وأنثاعي وندماي معي

طعناً أنا وحدي

وأنتي تعمر الأبرّة في عيني

ليقتات فراخ ترخاً مني

وأحياناً أنا أبكي على بغداد

أو أخرج للزهر ... لا أمشي يميناً مطلقاً

فأنا

نم ... ماذا ولماذا

وحسب أن نكرهوا شيئاً ولا حول ولا معنى

أعوي ... أحذر

أخرجوا المدينة مني

ودعوني مع خلّاتي وأنثاعي وندماي ووحدي

مثل كل الناس وحدي

كان لي شعب وطلد وعلمز

إنها الريح إذن مبحاة ما ينعني

أنا أنحنى ... أنا أنحنى!!

لكن نكرهني الريح ولم أفعل لها شيئاً

سوى ما يفعل السور

وأحياناً أنا أبكي على بغداد

أو أنحث في جيبني عن الدنيا

ولا أبرر كني للوطن

خائن من كان مثلي

خائن من لم يحزن



يسرى فراوس

مَجُوس

نحتفي بالشعر مهدي للحمر  
معنقه في اوراقهن  
شر تلاحق تبضهن الموزع على التخار  
ويروي

مر مرة انهم غير نكاه  
كل يحبه ويركبه الضياء  
\*\*\*

مر نكح حمر  
في سافرة بحر القوسه  
والمسرح اوجد

سنت غيمه ابي رشيد  
الأطفال

وقيل ما من حلوى لهذا العيد  
وكل الألوان بيضاء أو بيضاء...  
\*\*\*

فجاءت  
نثر الملح على البصرة  
ونعرف في النهر أطفالنا  
وحشينا -

ان يعاودنا الصوت  
درفصا -

حول البار

محوسا

وانتهيا

لا يصعي إلا

لسوء اتنا -

وحدة  
يجلدنا الآثا بالسؤال  
لم يكن للغير اسم حين التقينا  
ولم نجو من الكهوف كائنات... لا  
ولم يسبقنا إلى القبل السعيدة  
إله غيور

بحرنا لذة الانشر  
ويشطرن مثل التفاح ليقال  
ذي الأرض... وتلك سماء  
لا لم تكن تشتهي أن تفرق  
لكمها حواء

أو ربما لم تكن حواء  
هي القافلة نجر القافلة  
والمنفى أوجد  
تدبر مثل البصرة

أشبه بصورتنا الوهمية  
وصلوات للتكسر عن البهوة  
وبحرائق عليها لأن لا سأل  
من الذي أعدم جد؟

ومن أضاع ظهره في الدروب؟  
وما الذي يرجى من توقيع اللغة؟  
وكل الطيور دقت للحروب -  
أشبه...

بمواعيد نضربها مع اللواتي صدقن  
الرؤيا







أسهر وحيدا  
وأنا مذكور من أحداث البارحة  
أعطي أغنية بليلة ،  
من قال أبي ادل؟  
والشمس نائمة على قمعي  
... وتحلم بي شروفاً آخر؟  
من قال  
إن أحييت يوماً نجمتي  
عن شرفة الأحباب  
- تاه الشاعر - !!  
من قال أن الريح أغنيتي  
إذا طفت ناي في المساء  
وغنوت فوق أرائك الأعلام  
كجني أصغي إلى همسي  
ترجعه النساء؟!  
من قال ... من ...؟!  
ويدي تنسك بالكلام  
وبما وراءه  
من خيال فادح  
وحرائق  
وشجن ... نحن ؟!!  
أنتلذذ القوس  
أخفى في جيبوي

لعافات من النود الزينة وأفراص ومفاتيح موسيقية  
أجلد السم مثل تلميذ صغير  
وأضيق في لوحة معلقة على جدار خرساني متهالك  
فرشة ليونارد في فانشي مشعلا  
ألوانه مياه  
لذلك ابتسامه السواليزا نار - مائية  
ولذلك هندي المنمنمات الغارقة في الرزقة  
ترعش وترقف مثل العصافير  
ولذلك أيضا  
ينتحر الفنانين التشكيليون ببطء  
إد يتاملون الغروب  
أشعر أن الأشياء تشريني  
أليس لها تنوير  
تلدغني برودة الحداير  
فأتحول إلى رسم كاريكاتوري (مثل رسوم ناجي العلوي)  
أكثر عن أنيابي في وجه أول جندي غابر  
لتبقى يدي بين فخذ  
فلي في الخيالات أرض  
سأزرعها آياد  
لتبقى يدي بين فخذ  
فلن دماي  
ستمجروا  
وينتذكرك

(1) جبل "الولي العابد" جبل بالساحل التونسي غرب مدينة القيصرية.

(2) البيت الشعري للبيصيري من "البودة"



## قصيدة

## صفائقس

قيل لي بالناضي التريب  
كان البحر فيها شمالاً يلطم الأسوار  
لما عا ثرياً زاعراً بالحياة - والاشعار  
وخارج أسوار المدينة جنوباً  
كان هناك غابات وبساتين وأشجار  
ولكن... غزاها "النتار"  
فدأ الأسفلت خارج الإبر  
وطمس ركناً من... البحر  
وسمى المكان "تاب ح"  
مشيت مشيت على...  
أبحث وأبحث عن البحر  
فإذا به كور من الدنيا  
حر وفدائر وحشرات  
ألى أين سافر من أحزاني؟  
حين يصفى بي النكاح  
حتى العائات عدت عتارات  
مصابع ومداح وعذارات  
شوهوك - مدينتي  
باسم التمدن والتصنيع والاعمار  
بلا رياض عذوب بلا مساحات بلا أرهاق  
حتى حين اتقصد للتنزه  
يستقبلني اعصاره  
عبور مسوزام  
تفتت السحور ليل بار  
مداحي "السياب"  
وروائح روث المداحين الذلواب

حين غاب الإحضرار مدينتي  
وعانت النبحار  
طعمي النتوث والعنار  
فاتحنق العصور والطفل والرضيع  
وبدا الكهل والشيخ شاحبا... كالصريع  
يا وبي... أين العفر من كمدي وعظمي  
أين مراحي وملاذي... أين ظلي وماني؟  
حتى الهواه غدا من أسباب ضيئي - ودائي  
... هي أمي وسكنتي لكنها تبخل بشفائي

## حزني

... أعنى من كل الأحزان  
فوق بلا أسباب...  
بلا أبواب...  
أدليها طوفانا أعنى من البركان  
لكن حزني أعنى... من كل الأحزان  
بعنه فزادي  
بحور دكاني  
اطفي: أنلاشي... وأعندو  
بلا أمر... بلا وطن  
بلا عاطفة بلا أمر  
بلا شفاء بلا عقل  
بلا سكن بلا رسم  
أعندو ميتا بلا كس  
أنسى من الإحتضار هذا الشبح  
يا مراحي الفرح... هلا احتضنت اشتائتي؟



رضا بن يوسف

## جرّوقر

يحتفظك الفرصينا  
نفقطو أحلامك عرفاً باردًا  
وتلغى بلوحك في البحر  
يشرب أحلامك الرمل  
تظفر  
على شاطئ العطر  
قواربك  
صدفا  
يسبح في سراب  
بطونك الحر كلّ شاء  
مترقب أسلاك صدرك فرقة  
وتسبح في الرمل نبح  
نبح  
عن قبس أودعته الهجيرة  
قد  
يزيح عن قلبك العشة  
أو يكون لك سببا  
ولهذا المتألم  
وأشجانك الهائس  
ولهذا الخواء الدائم  
ألا يا غلب الخفاف  
وسنة التراب  
كعب الرعد الربيع  
وهذي  
أحلامك استبدت من ليل  
كعب حلا محضة  
مساك لك  
ورمت عفر  
كعب ارتحال الربيع  
ويحرك من أرق وساد  
ومن قلق عيمك الصحراوي المشرّد بين اللاد  
فهل تسكن  
يا سليل الخفاف  
وليست لك في الرمال عذار  
لوطانك الحائرة  
فهل تسكن  
ولا وتدا يستبدل به في البراري  
على الموج  
وقوافل أشواقك النائية  
في الزهاد  
متى تستريح

متى ما سليل الجبال  
دمج البحار  
متى تنص عنك هذا العبار  
متى يا المسيح  
تدير الكؤوس ونشرب ونشرب  
كبي نحترق  
ويختصر العمر في جرعة  
تفتق في الرمل نهر  
يطوف الضحاري  
كثيبا .. كثيبا  
ليفتح بين الصحور محاري  
نعد صهاريج حلمر حديد  
وفي كل قطر  
تعيد الرمال وتدا  
على بحنا  
وفي كل قبس ريش حياة وحب  
ومها يكن فركم  
ومها يكن حر كمر  
فأحلامنا أكبر أكبر



## سداسية الأنين والهجاء

### 1. إلام سيركض هذا الفرس؟

إلام سيركض هذا الفرس؟

بحوب ديار العروبة أي

رأسه بطررق بابا

وحش الصهيل تراه احتس

فلا حل باب

ولا كف مذت

لنتمسح وأسا ونسبو

الامر سيركض د

على السرح طر

وفي العيب حجر

به يستصحب الذر

ففر الملاحق أي

يدير السانح ثمر

لباب الهواء بذق الحرس

إلام سيركض هذا الفرس؟

بحوب شمال الأنين

وياني صحارى الحزانى

يجر الذي من بأرض دمس

لأنه قال: بلاد ي

وكلاً استعار من العار خطوا

ولكن من الروح للصوة كان اقتبس

إلام سيركض هذا الفرس؟

بهبو الرياح أناخ قليلا

فككل الدروب

بمكر ذو القوي نعت عس

وهذي الدعايز تطرح شرحا جديدا

لمعنى البلا

فمن قد يحب كس قد عرس<sup>1</sup>

الامر سيركض هذا الفرس<sup>2</sup>

هي الرقيق حر اللهاث

على الطهو وشمر السباط

وطل لحمل رعاة الحرس

في صوت العود يدعو

أكرم مع

الهاث وكان محس

إلام سيركض هذا الفرس<sup>3</sup>

### 2. قال الفلسطيني

لثبتوا الجدار وما أعلى منه

قل تحبوا الرؤيا عدا

ما قد فتنا

نراب البلا وقد شق عه

ليعلو ريق الدين تولوا

وكلاً تعلموا

عن الحق قال: لخطوك منه

لثبتوا الجدار وما أعلى منه

ففي الجرح تنمو جذور المراد

وتعلو الغصون بحب البلا

محالا موازين قول تراه

فلست بهذا الزمان يتامى

ولكن أنينا تسامى

عن الجين قال: لدرج خنة

لثبتوا الجدار وما أعلى منه



هو العقل صاح  
يجوب بساح  
يحيي الذين إلى الأرض لبوا  
وكانوا بذورا  
وأعلوها دورا  
لمعني الحياة ومن قد أحبوا  
نحب البلاد كمن قد أحبوا  
فليس لركب نريد  
وكلنا نجيد  
سباق الأغاني وحرف يذب  
عن اللغو نصا  
عن المعنى شأ  
لطمعه وهم يشوق بهم  
نحب البلاد كمن قد أحبوا  
فليس لركب نريد  
وكلنا نجيد  
ههنا افتراء لارض يسب  
نحب الإله  
نحب العباد  
نحب البلاد  
وما دون هذا سراب يدب

#### 4. قصيدة حب: إلى قابس

بأذا أقيس هواي  
بتخلاتك العاليات  
وهي تشط بالريح سحفا  
يصب هيسه في دماي  
يوهيج أطيار ذكرى  
فتطوي مدى ما تولى  
من الغيم تنطف ظن صباي  
تخييط دنارا لما قد تبقى  
وتعلي خيلا لأعوامي العابرات  
وترفع قلبي ناي

فما هذا ليس بسجن غريب  
وبوم عصيب  
فمن ألف قهر يقول لصمت أذنه  
فليس الخسارة فقد الحياة  
وباب النجاة  
ولكن إذا الغدر قال لخطو الفه  
لنبنوا الجدار وما أعلى منه  
سنعلو إلى الله رب المعالي  
إليه سؤالي  
ومنه الجواب يقول لخطو، أعنه  
فقدسي تشع بارضي  
ومن قد تولى دفتنا بنضي  
يقول: تطيب بروحي لحق أبنة  
لنبنوا الجدار وما أعلى منه  
فلن تحجبوا الرضا عنا  
بما قد فتننا  
تراب البلاد وما فاض عنه

#### 3. نحب البلاد كمن قد أحبوا

نحب البلاد كمن قد أحبوا  
لكل هوا  
لكل رزا  
تر ما تضخ الضلوع تصب  
فلسنا بأفضل من في البلاد  
لنا في المداد  
قلوبا من الضوء منه نعب  
مكتب سفا  
ونكظم بعضا  
ونصغي لمن في الأتني يدب  
نحب البلاد كمن قد أحبوا  
كثيرون مروا  
وكلنا استقروا  
بتاع القوارير لعوا يشب



على أنراس شوق نهيج  
يا لصحن للعياة من حبه  
يا الذي كفك مرت على رأس تور  
تلاص شعرا من الند والمسلك فيه مزيج  
يا الصحابي الهيج  
هل هذا الحبر رغو الخيل  
أمر موجة الحب  
على رهوة في الخليج

#### 6. ضيف قايس

ترجل أيا الضيف عند ولوج المدينة  
فلمت لمرال اسدل رمشي  
ولست على الأرض تمشي  
وليس على اسك حناء ساق رصينة  
يجيبك الملائكة  
يرسم عليك من الظل ضوءا  
حده اني تراها بتلي ذفينة  
ويدلي عليك عراجين ود  
ويعلو اليك  
من السعف سف السكينة  
هم الأهل ألي من النهر مجرى  
هو المجري فيهم  
يفيض الوفاء وكف متينة  
هم الأهل رمان هذا البهاء  
وفيض الحياة  
وحناء روح امسة  
ترجل أيا الضيف اني لديك  
لضيف الماهي  
يباب الإلهي  
ورب المدينة

يسيل مع اللحن شهد النخيل  
رذاذ ينطق قاف الجنوب  
فتشرق قاس روح خطاي  
يا سلملة حر الحرير  
يا التي في كتاب الزمان  
جملة خلق بي  
من الله جل معلي رؤاي  
لنخلاتك العاليات  
بجذع أقيس  
بجذع أخط هواي

#### 5. أبو نياية الأنصاري

تنامر  
على رهوة في الخليج  
نحة من لهاث الرجال  
بيرقا من بياض الروح يخفق  
وما خط سيف  
على صنعة الفتح حرفا بهيج  
يا الصحابي الجليل  
يستضيء التراب القابسي  
بأعراق وجهك تعلو  
لأعمدة المقامر غصونا للأريج  
تلاص أسف وجند  
تعال ثبات ذكر  
فيه مع النور فيض التشيع  
بتسبيح رب  
رماك في الحق بذرا  
طلاله تاري  
جموع الذاهبين لباب النبي



جلال باباي

## أجنحة من نار

زئير الحطمة  
بتهاقت الناس بالصباح في العراء  
يهتف المادي  
"هل أناك حديث العاشية؟" (\*)  
شر نزعنا الأرضة  
بالرؤيا وشق العصيات.  
وحق شبه السرب  
سحب نادرة النظار  
لفظ العرس  
حروبهم لاله  
سمر بحر متكرر دور  
واستمر المعذور في الارض  
وكذب مجوس  
وحق الحاشين تحت الاسف المحنطة  
بياما . نسوقا  
الهمة الى الخراب  
الرجوة واجمة  
والفرائس الاسنثني  
يصطك بالراجلين  
حاتت ساعة الحساب  
حل النظار بخيمة الطريق  
وظلت المائدة  
وحبة قلتنا  
وبوصلة فتتح على السراب

تستوي يادرة النظار  
فوهة من وميض النبح  
قط من رماو الشتات  
على ارائك السدة  
واحسحة من نار.  
تستعبد بريقها  
وتدس في اصابعها  
دفع الصباحات  
تمشط يادرة النظار  
باقات الريوس الماكثة  
فوق حسب انتراب  
ويحني النحر  
بحبله الليلي  
خلف سحابة الماء  
شر ينجلي موقدا للمزارعين  
وقديلا  
للأشقياء التأنين  
تترقب بين نافذة النظار  
أشبه ما يكون بالأمنية  
الشاردة  
ويحتاجني  
حريق السؤال  
هل من كان الموت ذات شتاء؟  
هذه المائدة مراة بنوح بلهشة النشيد  
ويخفي بين الصمت والعريدة



نادر بن سالم

## لهيني نائمة البساتين

يا نسا من شوق تداريه في ثنايا القلب  
يا نسا من نظرة في عينيه مخبوءة في يمين العجب  
يا نسا من سرب العضاير بطير بطير  
من سماء خاضعتني الى ابتهالات الحجب  
ولا يأخذ من تناسف ضحكها ويكافئها  
سوى لمحة الاسراء ونسمة العريب المعرب  
هذا أنا متيقنا من صدره  
حين يهل باستدارته الوردية  
مكسلا من تبسم الأرزاق  
حين تمد الكف بانسا طنتها  
وترجو القلب أن يحب  
سحير نبض فأكفه تتخلل القميص  
الذي يشبه الشجرة  
كيف لذاك القميص أن يحويك  
وكيف للأشجار أن تعزل أورفاها  
عندما يتعب قلبك  
وبريت السعف الجميل على محياك  
ابق الى آخر الذكريات  
ابق وامنع لعمرك فرصة  
كي يحتل الأرض الرطبية  
فوقها لا تحتها سائرا في روحك  
لا الجلايب رائك  
ولا الموت فتلك  
ولا شمت بك مقلتها

ولا رحلت حياة  
قطعوا يدك في آخر السكك البعيدة  
ثم لموا من تثار العين أقداحا من الحزن  
كلما انتابت القلب أوقات موزعة  
هرمت نبضات القلب في الدمر المهزوم  
سنت لقلب أعمار مهتكة  
هو العمر! الواحد المتروك  
نرسند المهزوزة الأشار  
هذه الدمار التي اسوارها تطيح بالشعراء  
مرفقين مئة صومعهم مكسورة في عجاج الرياح  
كمر هديك من سكك مسلوذة الأوراد  
وسبوا أرفاق عينيك على مودتها  
ودفعة قلبك النكراء  
خوفا من الموت الذي خفت خطاه  
بانجاء سيرك الأخاذ  
كان تألقها يندس في المزور  
سوف أخير رؤيتها عن سرير الخشب  
حيث دار التلفت من وضعة لكعب  
لم أكن لألوم صباية جسمها  
لم أكن لأشبهك كفي في كفتها  
حيث السماء تداور  
لهيني نائمة البساتين  
كمر يصبر لنديك.



## ألفه البيدي

## كأني من فمه أولد

## III

وعنه وعنني  
تحدثني الأيام  
حالة وحبيبيك المنفى جسده  
يسكن الأمل صدى  
يرعى أمالك كأنها شجيرات حبق  
في شرفات روحه  
بوهج حنان رجل مستحيل  
بذئب صقيع اعفانك  
وحين يهس منشيا حبيبي  
برسر صداها بين دراعي قلبي  
شكل الإنسان

عمياء نورها عشى الاضار  
تسير كن على طهرها الكره الارضية  
تتقدم في الصباح  
ويهمس في الليل  
ويهمس في الليل  
ويهمس في الليل

مارج ذلك النهار وانتحر  
غشى الليل سرمدًا وعيونته حائرة  
انامل الظلام تداعب وحبي العترة  
لا سمار الأحيائي  
هنا يبتكر الحلم  
تذكر شمس لعطائها  
صراع بين العصب والحيابة بكهرس  
واحتراق حاصر في احشائه انتظار  
عند بعد لسانه

## IV

## VI

معسولة بدمر ذاكرتي  
أنشرف  
كيف أوقعت لبلي الطويل  
في كمان محرق  
كأني أولد من عمل  
واستوي بين دراعيك  
امراة من باسمين الأمل  
وحق السيان

خرساء تهديانها عويل لكلي  
بين كفتها غناء بطل مقتود صوته  
وابوان الحمام قاحل  
إلا من سطور تصارع الزمن  
على جبينه المتورق  
كأنه سيف ملوهر  
وأنا عملة الملقى على جدار الهباء  
كأني هذلت صه  
أسمع صوت إنسان  
يتهدل الغموض في الذاكرة  
يدب في عروقي نسخ السؤال

## II

رافة كنز الأيام تحالسي  
عن مسيرتها وثورة البقاء فيها  
تحدثني الأيام  
عن قيام دولة المشاعر  
عن إنسان خرج من باطن السماء  
احتضن اطلال العائز جرحا جرحا  
ناموا في عيني  
كأنهما المهلك







## الطالبة

### جنات تونس

أقبلت دراجة نارية لا تظهر منها سوى بعض القضبان تعوي تحت كوم من اللحم المشوش في زي من الكاكي إنه الشرطي الوحيد الذي يعمل تلك الساعة من أمسيات الخريف.

أوقف الرجل عويل دابته الضعيفة ثم أسندها على حائشية الرصيف وأمسك بوسط حزامه العريض ثم حركه معدلاً إياه نحو الأعلى، لمس غطاء رأسه وسواه فوق جبينه اللامع محبات العرق ثم ألقي نظرة في مفتوح الطرق ليتأكد من أن إصبعه الصغيرة مع «علي طيارة» لا يمثل تهديدا مباشرا للامرء العظيم. أصوات نوح الكوميسارية وجهته وانذفع يدوس مرتبات الزليج «الفلقة» فيطأير من تحتها رذاذ بلوث أسفل سرواله فيفتقر وجهه غضبا ويسب كل أصناف البناكين والعملة والبلدية وأول من خطرت له فكرة تليط الرصيف..

كانت الطالبة تقف في اعتدال يندر تحقيقه في مثل تلك المرحلة من العمر، وجه تجمعت في سمحة مدخرات الأم العابرة من المواريث الانفعالية المتراكمة، نظرة معدلة حسب متطلبات المقام في دلالاته الحادثة، شفتان تصطبغان بحواجز نسجت عليهما عوالم الحياة نذببات من الاستشفاق المر، ككر يوقع حركة سيور «الحزام» البنفسجي الباهت تعيث بها نسمات الغروب، مدت يدها في اتجاه ذراع الشرطي مرفوقة بالدعاء «يصلح رايت راني اميكتك . يسترت ويسهل شيتك» ثم انحنت برأسها تقبل يده

الشرطي: «استغفر الله العظيم... يا عزوز روحي على روحك وخلي بيته وبين الحاكم والقانون، خليه يتحمل مسؤوليته

نزلت الطالبة من الضباب أمام الكوميسارية وقرفصت أمام السور ترأقب حركة تلاميذ مدرسة سي التهامي وتنتظر مجيء الشرطي لتترجاه إطلاق سراح ابنها الأصغر البالغ من العمر ثلاثين عاما

كان الصبية على الرصيف المقابل تحت سور المدرسة يتحلقون حول «علي طيارة» استثناسا بحكاياه العجيبة واستبدلوا لضرب عصاه الطويلة تهوي على صبرهم كلما استغزته منهم سبة أو سخوية، إلا أن الحلق سرعان ما تلتهم إثر كل زوبعة يقذف فيها «علي طيارة» أفهم أنواع الشهتم والدعم.

لم يكن حديث الحلقة سوى أسئلة صادرة يرسبها فصل المدرسة الابتدائية على غير هدى لجليسهم الذي سقيم قامته في مركز الحلقة راععا رأسه كانه يرأبب النجوم في حين ينسدل جفناه إلى الأسفل لتوفير زاوية إبطار مريحة وكان ذلك عيبه الأول فهو لا يبصر إلا بإخاذ شكل هندسي مرقق، تغطي رأسه «شاشية» ذهب لونها الأحمر تحت حملات الفصول الأربعة يلغها ببقايا عمامة تجمعت عليها ألوان شتى. يسأله الصبية: «تعرف عموم؟»، «قداش عمو؟» — «معرس ولا لا؟»، «هل تغلب أبي؟»، «من الأقوى أمريكا ولا روسيا؟»، «تغلب محمد علي كلاي؟».

وكان «علي طيارة» يجيبهم بمطبات تثبت في جزر شعورية معاكسة فيسمع صوته الأجش ونبرته المتجرجرة ومقاطع كلامه التي ترسل في دفعات مكسرة «هات عشوين» — «طرف خبر» — «حيلي سيقارو» — «يعطيك ضربة» ثم ترتفع العصا ويتفرق الأطفال في كل صوب وهكذا...

\* علي طيارة: من بهائل المدينة.

\* بابور: من أصحاب الفتوات



بهـ المبتور الذي أسلمه «البابور» فسقط على الأرض تدور عجلته في حركة بطيئة تثير فضول النظارة، حاول «البابور» إقناع الشرطي بأن «المبتور» به عطب وأنه كان يجربه وأنه سيرافقه إلى الكوميسارية راضيا بأي حكم. تحركت الكوكبة نحو الكوميسارية وانتشر الخبر في أرجاء المدينة الصغيرة وطار بعض الأجوار إلى دار الطلبة لإخبارها بأحداث انباء «البابور»

ساعات العساء سريعة الانقضاء ولابد من تطويق الأزمة بأسرع السبل، وافق كبير الحي «الطلابية» إلى حيث يجلس أحد الأعيان من رجال الأمن كانت تربطه بها بعض روائح المصاهرة لم يطل رجاؤها له وهي تتودع ابنها بالعقاب القاسي مطمئنة بكونه سوف يغادر إلى الخارج بعد أيام قليلة وتنتهي من محنته. على أنها كانت تخطط حديثها أحيانا عن حسن نية «الستم أنتم هم الذين يبيعونه الشراب»؛ اقطعوه ترحاوا من همومه.

وهناك الرجلان ينظر في الأمر شريطة أن تعتذر للشيخ علي وألـ يعطي «البابور» التزاما بعدم تعرضه مرة أخرى وأن يحضر للجلسة يوم الإربعاء ويحتمل عقوبة الغرامة.

فرحت الطالبة بذلك وانتشعت من أمام مجلس السيد بعدما أشبعت بأدعية الصلاح وطول العمر ووفرة الأبناء.

خرج «البابور» من سجنه الكائن في الحديقة الخلفية للكوميسارية ومعه عون يمسك بمؤخرة حزامه وأطل من السور داعيا والدته للرجوع إلى البيت لأنه أقسم أن يقضي الليلة في السجن بسبب طول غيبته عنه وكرهه العودة إلى البيت في مثل هذه الظروف وأنه سوف يتدبر حاله في الصباح وترجاءه أن تبعث له قهوة مع «بورطل» عند ذهابه إلى المدرسة.

نظر الشرطي نظرتة الأخير إلى «الطلابية» وقد غرقت وجنتاهما دعوا ورفعت يدين مرتعشتين تخفي بهما عورات البكاء، خطأ خطوات ذكرت صعوبة ممارسة «البابور» وضرورة الإشفاق على أسر حرفاته لقرب عهد الجميع بإيام الاحتلال وتواصل ظن الجميع بأن من وقع في قبضة رجل الشرطة فقد دخل في خبر كان...

كان «بابور» لا يبالي ما يصنع عندما تتراكم عليه حالات السكر. وجه مدور يميل إلى الشكل الياباني، أسمر، شعر مرسل شمسي اللون يميل حسب توقعات حركة خطاه فإذا هو فتنة للغواني، شاربين متوسطا الكثافة يرسمان تحت أنفه دالات الوجولة والبسالة، قامة فارعة تحكي أنغام نحلة قذفها النسيان من صحاري الوجود البائد، مهارة لا تدرك في تسديد الكلمات للخصوم والمشاغبيين.

وقف فجأة في مدخل الحي القديم «برتي السبالة» ومنع الجولان دخولا وخروجاً من الحي ولما أدركه الشرطي يعربد ويقطع الطريق في رابعة النهار دعا بعض كبار الحي وطلب منه مرافقته إلى الكوميسارية إلا أن «بابور» اشتد ألا ينتقل إلا على الدراجة النارية وأنه هذه الليلة يشتهي المبيت في الحبس كي لا يزعج العائلة وحتى لا تضطر «الطلابية» لضربه بالعصا الغليظة عندما يسمي الأدب مع أخيه الأكبر الذي لا يزال يتمتع بسنتين زواجه الأولى

وافق الجماعة على اقتراح «بابور» متلئلين هذا الإنصاح بأنهم سيتحولون بطبيعتهم مترجلين إلى «مبنى الكوميسارية»

ما إن وقعت بدا «بابور» على «المبتور» حتى جرى به متعائلا وما هي إلا لحظات حتى كان يمتطي العجلتين المنهكتين متجها صوب حي «السنية» تناقل الناس خبر فرار «البابور» بـ «المبتور» وجروا في اتجاه «الكازينو» والملاعب الرياضي.

جرى الشرطي وامتنع لونه من الفضيحة وأقسم إيمانا مغلفة أن «البابور» «بصاء» ولن يغادر السجن إلا عند قيام عيسى، هذا بعض الحكماء من سخطه وطعنائه أن «البابور» لا يقصد من وراء ذلك إلا ما يقتضيه السكر من بذاءات وعريدة وأنه عندما يصحو سوف يعتذر

كان المتحلقون أمام الكازينو في أخذ ورد متفرجين، وناصحين، متذمرين وشامتين وفجأة ظهرت كوكبة من الأطفال والشبان يتوسطها «البابور» يقود الدراجة النارية في سخط شديد ناهرا عن عيونه صافعا عن يساره لاعتنا الميكانيك ومن ابتكر أصله وفرعه.

تقدم الشرطي نحوه وأمسك بتلابيبه غير عابئ



## موت رجل حي

### ليلى الصغير

وهي تعب الماء كانت عينها ما تحملقان فيه، تستعطفانه الوضوح.

أتدركين... منذ أيام عرفت أنني قضيت سنواتي في الوهم، وعلى اللاشيء أنفقتها... منذ أيام فقط عرفت أنك أكثر مني حكمة حين كنت تقولين لي دعك من كل هذا. لن ينفعك في كبرك غير امرأة تقاسمك الشقاء وأولاد يملأون عليك الدنيا. كنت نعيميني حين أقول لك بأنه لا مجد لي غير وجه القلم، كنت الومك لأنك لا تهتمين بذلك... الآن فقط أدركت أنه كان لك كل الحق في ذلك لأنني كنت أمذي وأتخيل مجدا من ورق

في ذلك اليوم كنت قويت أن أفك أسر نفسي قليلا، خرجت أجوب الأفة والشوارع بلا دليل، زرت أماكن كثيرة، لم تستوقفني المحلات التي تستعرض آخر صيحات الموضة، ولا أوراق الإعلانات التي تهاشك كالخطيبة بين كل حين وحين، لم يستوقفني في ذلك الشارع الكبير غير شاب جعل من أطراف رصيف الشارع طاولة رصف عليها كتب قديمة، حين وقفت أتأملها لم تفاجئني صورتي على غلاف كتاب لي... ملقاة. التهيت بداسة الفرق بين وجهي القديم وجهي الذي أحمله، ولكن فتاة قطعت عني لحظات التأمل حين جذبت الكتاب من بين جموع الكتب المتراصة المكتبة في شبه استرخاء.. كانت قلب الكتاب، تعبت بصفحاته، تلتقط كلماته، ترمق وجهي القديم.

— إنه كتاب ممتع ومفيد قال لها الشاب.

— أظنه كذلك.. لكنها المرة الأولى التي أسمع فيها باسم هذا الأديب.

— إنه أديب بارع لكن للأسف لم تمهله الحياة وقتا..  
العظماء يموتون دائما قبل الألوان

كانت دقاتها على الباب تتسارع وهي تنادي عليه في شبه اجتنان، تنكث على السلم لحظة لتبتلع ريقها وتمسح العرق بطرف ثوبها. نظرت إلى درجات السلم اللولبية وهي لا تصدق أنها صعدتها وأنها الآن على عتبة الغرفة. كان مجرد التفكير في صعود ذلك السلم يرهقها. وفي المرات القليلة التي زارته فيها كانت تقضي أكثر الوقت جالسة بين الدرجة والأخرى تسترد أنفاسها.

لم يبد دهشة وهي ترتعي في أحضانها وأمسح عاتقها المتناثر ودموعها على قميصه الصغير. دخلت وراءه وارتعت على الفراش تسترجع بعضاً من راحتها وهدوئها وواصل هو صمته وهو يسحب زجاجة الماء من الثلاثة

أحيانا كانت تشعر بالنشوة وهي تطالع أخباره بين الصحيفة والأخرى أو تسمع حواراته، رغم أنها لم تكن تفهم مما يقوله إلا القليل

لكنها كلما زارته يعاودها شعور بالشفقة عليه حين تتفرس جسده النحيل المنهك، عيناه الحاجظتان اللتان تكتسح الزرقاة أسفلهما، نظراته التأثية. وهاته الغرفة الضيقة في سطح العمارة التي هي كل عالمه والتي يقطنها منذ أن كان شابا... سرير، مقعدان ومكتبة... لم يتغير فيها شيء غير المعلقة الجائشة التي كادت تغطي جدران الغرفة: شهادك، قصائد، وصور لأشخاص لم تعرفهم بعد رغم أنه أخبرها ذات مرة أن هؤلاء جميعا رفاقه يتقاسمون معه الغرفة بلا تدمير ولا شكوى يؤنسون وحدته وينهبون وحشته.

— لماذا فعلت ذلك؟ سألته

— لأظن وجودي.. قال لها ويده تمتد إليها بالكأس والزجاجة



انظري هاته الغرفة الحقيبة.. لم يبق فيها غير أوراق الصحف تلك... تلك التي تنعى ببالغ الأسى والحسرة الأديب الكبير.. لا أتصور أحدا لم يعلم بوفاة الأديب الكبير كل جريدة اتصفحها أجد فيها صوري وأسماء كتبي والقابي التي منحني إياها الموت.. لكن هل يعلم أحد بوجودي وبأعوامي التي قضيتها في هذه الغرفة الحقيبة أجيبيني أمي.. أرجوك أمي أمي وكان شخير الأم يتصاعد.

هذا ما قالاه بالضبط وأنا واجم اسمعهما وكان الأمر لا يعني... وكان من يتحدثون عنه ليس أنا وتخيلت للحظة أن الكتاب ليس لي وأن الصورة لغيري ولكن لفظها لاسمي قطع شكي باليقين فهل من الصدفة أن يحمل رجل آخر قسما من وجهي واسمي ووجه الكتابة مثلي.. ليس من الممكن طبعاً. انصرفت عنهم لأعلن موتي منذ تلك اللحظة.. لأقول إنني ميت.. قليلون من يعتقدون في وجودي، لذلك كان نعيي في الجريدة لأكمل مراسم موتي..





## شقوة لسا

### سامية حسني

نقرأ الجرائد ونُدخِّن ونهذي ونصمت... وهدير القطار يصمُّ الأذان...

فتحت أوراقي بغية تصفِّحها ولكني كنت غير قادرة.  
كنت شتاتاً كومة من لا شيء .. لعبة نارية انطلقت ببريق  
وصهيل وصخب وتلاشت في دقائق .. محبطة صامتة لا أثر  
لأي مولف أو رأي أو شعور.

عندما خرجت في الصباح ذاك اليوم من بيتي كنت  
مرموة تكديت رومي، كنوز ينزل حلبة الصراع وثاقاً من  
النصر.

.. دعيت منذ أيام لإلقاء مداخلة حول مسألة أدبية  
هاتفني البارحة المشرف ليتأكد من حضوري واستعدادي  
وليتأكد من سلامة المحتوى وأضاف في مرج:

- أريد مداخلة بيضاء

قلت بنبرة مازحة :

- بل من فرط بياضها أصبحت بلا لون، وأستطيع أن  
أجعلها بلا رائحة إن أردت..

أعلمني أنه أعدّ هو الآخر عملاً جيّداً سيلقيه مباشرة  
بعد كلمة الافتتاح

وتجمّلت كداني في كل مرة أدعى فيها بصفة رسمية  
كنت عروس كلمات . دمية بداخلها شريط متى ضغطت  
على الزر تنطق بما أعدته لها من كلمات وحروف.. ولكن  
بمجرد أن يتعطل الزرّ أو يتلخبط الشريط تتعطل وتتخلخبط  
هي الأخرى.

عندما صعدت القطار اخترت لي مكاناً بقرب النافذة  
وطفقت أفكر فيما سيأتي من نقاشات، التفت إلي الرجل

انفتحت عقدي من رقبتي في ذاك المساء وأنا في المحطة  
أنتظر القطار، تناثرت حباته وتبعثرت على العمر وفي كل  
اتجاه لم أهرع لجمعها كنت غير قادرة على جمع شتاتي  
ناهيك عن خرزاتي ... ثم إنَّها لم تكن سوى خرزات من  
المرجان الاصطناعي المقلد .. أقسم لي بأنَّها إنَّه لن ينخرم  
أبداً وأنَّه محروز في خيط صتكرة بإحكام لكنَّه كذب .

وقفت أنظر لحبات عقدي المتهاوية واسترجع تاريخها  
المتهاوي . تلمست الخيط، خيط الصلابة التي وجدته حول  
عنقي يطوفه ويشهد أنه كان هنا عقداً وفؤاداً

ادفع مجهول يلتقط الخرزات ويجمعها مطبوعاً ما تمرّد،  
أتى على جميعها وضعها في حقنتي ووقف ينتظر . ولكني  
لم أنفده .. واكتفيت بإشارة بيدي، أن لا تقود عندي؛  
انصرف خائباً وبقيت أنتظر موعد القطار خائبة أنا  
أيضاً.

انفتحت أبواب العربات، هروا الركاب للفرار بالكراسي  
فازدحموا واصطدم بعضهم ببعض وتعزّزوا في أمتعتهم مع  
أنّ عددهم لم يكن كبيراً والمقاعد متوفرة لكن هوس  
الكراسي يطلّ هاجس الهواجس وحلاوة الظفر بها تصيب  
العقول فتفتقد توازنها .

على مقربة من ركاب الدرجة الأولى يصعدون برصانة  
ونظام ووقار لا لأنهم رصينون ولا لأنهم وقورون ولا حتى  
أنهم منظمون وإنَّما كانت كراسيهم محجوزة مسبقاً وتعلمها  
مدفوع مسبقاً أيضاً...

دخلت العربية وخرزاتي في حقنتي وأوراقي تحت إبطي  
مبعثرة وظفرت بمقعد وظفر الجميع وساد الهدوء والوقار  
والطمأنينة ... وهدير القطار وانطلق ونحن نيام ونصف نيام



ولكن ماذا عن الوظائف الأخرى؟ ذهرت عندما تصورت أنني سأعجز عن الأكل والذوق أيضا.

وبعد تجربة صغيرة اكتشفت أنني قادرة على القضم واللوك والمضغ والبلع فحمدت الله أنني لم أصب في جهازي الهضمي.

ثم انه لم يكن المقصود بل حبالي الصوتية.. زرعت في ثناياها عيوبه ناسفة قضت على مجامع الحروف وتركته أشلاء.. أو الأصح إن قنبلة ذكية جدا لا تخطئ هدفها أبدا سقطت عليه من عل فأردته سليبا

ضعفت اهتمام الرجل بي وعاد الى جريدته وعزته، ما ذنبه حتى يقاسمني همومي وأضيف الى همومه هموما هو في غنى عنها وهل كنت سأرضى بأن يقاسمني انتصاراتي لو أنه كتب لي في ذلك اليوم النصر. نظرت الى ساعتني وقد عاصت في معصمي

وكادت تدميه، لم يعد يفصلني عن موعدي الكثير بدأت، من جديد فيما قصصني وحملت أسس في الذاكرة، مرض اللسان.

هل سمعت عن شخص أصيب في لسانه فجأة هكذا ويدون أعراض مسبقة بدون حتى أظفر أو وجع؟

البقرة فقط تصاب أحيانا بهذا الداء تنبت الأشواك على ظهر لسانها فتعيقها عن الاجترار ويظطرون إلى حلقه بشغرة الخلاقة، أي مقارنة أقمته؟ ما دخل البقر في مشكلتي؟

ولكسي مع ذلك أسرع الى المرأة في حقيبتي وفتحها أخرجت لسانني في عملية تفقدية فلم أثرأ لأي شيء، لسانني هو لسانني، سميك كلسان الثور حاد كنصل السيف

لكنه لم يسعفني الآن ولم يعد يفصلني عن موعد المعاضرة إلا ساعتان ونصف وما كنيته ليس فيه ما يزعج أو يقلق، هرولت إلى خارج الفطار حالما توقف وانطلقت أشق الشوارع والساحات وأوراقني تنام تحت إبطي وقد أعيقت بمثل أعاقتي أصابها شلل مفاجئ.

ظللت أبحث عن عيادة طبيب مختص في الحلق والحنجرة أبحث على غير مبدى في مكان ألفتني فيه أقداري كمقاتل دعي باسم أسمى الشعرات للقتال وسلم قبل بدء المعركة سلاحه ولكنه سلاح صدي مهترئ ما أن

الذي يجلس بجانبني، لعلني أثرت فضوله بأوراقني ونظراتي الطبية فأراد أن يفتح معي حديثا يستعين به على طول الطريق ولكنني ما كنت أرغب في الحديث مع آخرين، كنت أرغب في محادثة نفسي واستمرا خلاوة الأتي كنت تحت تأثير حالة عشق نرجسي عذب ولذيذ.

سألني ذاك السؤال الذي يطرحه من ليس له سؤال: كم الساعة؟

نظرت الى الساعة المعروضة في معصمي وهيمت بالإجابة.. ولكنني لم أقدر، لم أستطع الكلام تعطل لساني فجأة وبدأ لي كأنني أحمل أطنانا من الحديد بين فكي تحمّل لساني. كان قطعة من الجليد أحاطت به من كل الجهات.. أو حفنة تبنيج عالجتة للتو.. يمتلئ فمي بالكلمات وتسقط من شفتي مهانة لا معنى لها.. تتجرد من حركاتها بدون مقاومة. تخلع ضماتها وتخل فتحاتها كجوش من ورق ثلاثت قبل بدء المعركة.. السكون وحده الذي ظل يركض خلف كل حرف ويعتقله ويقوده إلى جهة غير معلومة لم أع ما وقع لي بالسنن ولكن لا أدري بعد، اعتقدت أنه حادث عارض وأنني سأستطيع الكلام بمجرد أن يفت الفطار وتطأ قدمي محطة ساحة برشونة وأجتمعت بحروفي المهاجرة.

ارتبك الرجل وانشغل بي.. وقف محاولا فتح النافذة فلنا منه أن الهواء القادم يمكن أن يخفف عني وصاحت امرأة مستاءة من فوط الهواء الآتي من الخارج وتذمر رجل وراشي وتسربت عدوى الاستياء في بقية الركاب المعارضين وقال أحدهم: إذا كنت تريد التهوية فاحجز في الدرجة الأولى وانعم بالرفاه.

لم يابه رفيق رحلتي لثوراتهم وعاد إلى مكانه وقد فاجاني بتصرفه تواصل احتجاجهم للحظات ثم سرعان ما خمدت ثورات معارضينا وتحول شجرهم الى مهمات فيما بينهم لا يسمع لها صوت ولا حتى ذنبات.. إذن لقد قبل الجميع بالواقع الجديد وتأقلموا معه. وساد صمت مستسلم وكنين

ولكن هذه ليست قضيتي، لسانني أعيق عن أداء وظيفته الطبيعية أدركه الوهن وأنا في أشد الحاجة اليه.. ومرافقي بجانبني يريد أن يفهم ولا يفهم.. وأريد أن أفهم ولا أقدر.. كل ما أستطيع قوله ولا أستطيع في الحقيقة هو أن لسانني توقف عن الكلام



أومات له براسي تصف اماءة.

سلمني ورقة وقال اكتبني اجابتك من فضلك.

استوي في جلسته، وقال بلغة موليار : منذ متى وانت تعانين من هذه الحالة؟

كتبت بلغة الضاد : من سويغات قلائل

قال : هل صاحبها أعراض أخرى؟

أومات بلغتي الجديدة . لا

قال : هل من وجع؟

أومات : لا.

قال ماذا تعملين سيدتي؟

كتبت سئادة أدب

وأورد أن قول له ولي محاولات في النقد والقصة ولكني لم أعمل ثم أضفت هل من أمل في الشفاء؟

قال وأخبرني بنفهم نصف ايتسامة : أنت أم الأدب؟

ثم أضاف : الشخص الحالة أولا.

أدخلني غرفة بها آلات كثيرة، فتحت فمي وأخرجت لساني حتى تدلى كمن اشتد به العطش أحذه بين فكي آلة وأضاء مجمل فمي وكشف عني بالة أخرى مجهرية. غاصت في أعماق حنجرتي، فأصبت بحالة غثيان، ورغبة في التقيؤ

وقال وهو يطفئ الأضواء والآلات ويعيد كل شيء إلى نصابه : ليس لديك عطب عضوي. سيدتي اللهاة سليمة والحنجرة على أحسن ما يرام. نظرت له وأنا في حالة ضعف واحباط لا توصف.

فأضاف : لا أستطيع أن أقول لك شيئا آخر.. أنا أنكلم من موقع اختصاصي

قالها : وكأنه يتملص من مسؤولية

أشرت عليه وأنا أعني : ما الحل؟

قال : أبديني بخصص في تقويم النطق أولا . وسلمني عنوان مركز مختص.

قال : يلزمك كثير من الصبر والشجاعة

يضغط على الزر حتى ينقلب عليه.. تردد الوصاصة عائدة اليه، باسم الشعارات نفسها .

ثار لساني فجأة دون سابق انذار قاد انقلابا ضدي .. وأعلن العصيان وانتهى الأمر

كنت مسعورة أجري في كل الاتجاهات ولا اهتدي أريد أن أصرخ ملء حنجرتي ولا أستطيع أين هي حنجرتي ؟ لم تعد تشبه شيئا بل لعل حنجرة ديك أقدر منها على أداء دورها؟

.. تعطلت قدراتي في مدينة صرت غريبة عنها وصارت تتصلص مني وتتهربا ووجدتني وحدي أركض في مكاني أثير الغبار ولا أتقدم كحصان خشبي في ملهى للأطفال..

في شارع العريّة .. وجدت عيادة طبيب في عمارة متواضعة وكثيرة الطوابق ومصعدا كهربائي معطل أيضا. كان يوم العطب والتعطيلات والانغلاقات وكنت كأننا معطوبا ومرمقا.

وصلت إلى آخر طابق بعناء دخلت فوجئت بالقائمة المأوى ولا موعد لي ولا معرفة لي بأي شخص ولا لاسوت لي أيضا..

أشرت الي الممرضة بأنني أنوي كشفا طبيا وقبل أن تجيبني بالرفض وضعت في يدها ورقة مالية مع معلوم الكشف. وتأمرونا على الحضور كانت ممرضتي من الذين يتواصلون بلغة الأوراق فلم تعن لها كلماتي المحجوزة شيئا. بل لم تنظف لإعاقتي .

بقيت أنتظر دوري ولم أنتظر طويلا نودي علي فوقفت وشققت صفوف الممتنعين والمعارضين ولكنني لم أبه بهم وبامتعاضهم الذي سيخمد لحينه . المهم أنني انتزعت أدوارهم وقضيت حاجتي بورقة مالية باسطة وتركهم ينتحون

وجدت الطبيب على مكتبه، وقف وصافحني وأجلسني ثم قال بلسانه الفرنسي المستعار:

- تفضلني سيدتي مع تشكيني؟

أشرت بإصبعي. فهم أن لساني هو موطن الداء ومكمن الوجع.

قال : هل تحسنين الكتابة؟



وما الفائدة من الاعتذار؟ وماذا سيغير لو أنني تخلفت/ ثم أنني لم أتخلف بل لساقي مولذي تخلفت .. فاته الركب .. تعذر .. قررت أن أذهب إلى هناك فهذا أسلم عمل ثم اعتذر فريما يجدون من يتولى عرضه بدلا مني، لا شك أن القاعة تقص بالحاضرين وأن جماهير غفيرة أتت من كل حذب وصوب وأن المنصة قد أعدت أعدادا كلة حفاظة. الكراسي والورود والأضواء ومضخمات الصوت والصحافة والتلفزيون.

وما أن اقتربت من مبنى دار الثقافة حتى رايت المشرف على المحاضرة يهرول بغطى مضطربة، أسرع نحو الأقدام اعتذاري استوقفته وأنا في غاية من الاحراج والاضطراب وما أن رأيته حتى أشار لي بلسانه المعطوب هو أيضا وباورافه التي تنام تحت ابطة ذليلة ومهانة نظر كل منا إلى الآخر في دهول وصمت مميت لقد وقعنا في شركه الخلفي وانتهي الأمر وقبل أن أتركه لأعود إلى محطة القطار سلخته العنوان عنوان مركز تقويم النطق.

ثم وقف مصافحا معلنا عن انتهاء الزيارة وما أن أطلقت الباب حتى رايت سيديا متسللا إلى غرفة الكشف يشق المعترضين والممتنعين غير مبالا غادرت العيادة أمشي على وجع زجاج حروفي المهشمة وقد تابعت أوراقا التي ناصبتها هي أيضا العداء منذ شهدت عجزا

من أين لي بالشجاعة وأين هي ؟ لو كنت أملك مقدار نزة واحدة من الشجاعة لما وجدتني هنا أخرج أذيال بؤسي والملم شتات أوجاعي وأخز كلمات لم أعنها في خيط المجد الزائف

في وسط الطريق وقفت ماذا أفعل؟ أذهب أم أعتذر للقاءمين على المحاضرة؟ كيف سأذهب بلهجان معطل وأعرج؟





# الجبل

## بسملة البوعبيدي

ينثرون له أحلامهم لتزهر ببركته وقداسته  
أنت...تاوحت... صرخت صرخة شقت الأفق وصدر الأم...

نصبت أظافرهما في لحمها...سال دم من بين  
فخذيها . قالت : أماء نأر تنقد بداخلي ... قالت الأم: نارك  
تكويني ولكن سنصل الجبل ...

كانوا يحجون إليه بأفكارهم إذا نأت عنه أجسادهم ...  
كانوا يلهجون به القادم إليهم وفي نظراتهم تقديس وفي  
كلماتهم تهليل وفي نبراتهم رجاء...

قيل...وما أكثر ما قيل...قيل أن قوما ضربوا في الأرض  
مضافت بهم ولم يجدوا لهم عليها مقرا وحين بلغوه أظلمهم  
بظله وبسط عليهم حمايته ففتح صدره لسلح أعدائهم  
يرده عليهم وما نفع لهم معه كيد حتى ولوا عنهم مديري...  
وعاش القوم في حماه آمنين إلى...

قيل ... وما أكثر ما قيل .. قيل أن زرقاء اليمامة كانت  
تتكحل من تراب...

وقيل إن الطبيعة التي أرشعت حي بن يقظان تريت  
على سفحه ودرت عشيه قبل أن تنتقل إلى تلك الجزيرة...

وقيل أن "برومثيوس" رفع الصخرة إلى هذا الجبل...

وقيل أن شجرة معاوية مدفونة به ... قيل وما أكثر  
ما قيل ..

أنت... تاوحت... صرخت صرخة شقت الأفق وصدر  
الأم...

حركت رأسها بعنف ... ضربت بطنها المنتفخ بكثا  
يديها في عصبية... صرخت أماء لم أعد أحتمل...

الشمس حين تأتي تحط على رأسه أولا فتقبله ثم تنهمر  
على صدره وتستمر في انحدار حتى تستقر بأسفله  
مستكنة ثقيل رجليه حتى أوان أوبتها.

وكانها تأتي فقط لتقبل رأسه وصدره ورجليه ... الطير  
تريح أجنحتها عليه... تنقر حصاء... تشبح بعد جوع...  
ثم تعود فتفرد ما راحت وتطير ..

الماز والأيائل تغلي كسأه الاضطراب وتقسم ...  
وشاه من زهر وتعصي...

أنت ... تاوحت ... أطلقت صرخة شقت الأفق وصدر الأم  
قالت وهي تشد شعرها : أماء ما كل هذا الألم؟

قالت الأم: اصبري سنصل الجبل .

الناس كانوا يطوفون به حين يصبحون وحين يمسون  
قبل الابتداء وبعد الانتهاء يهمسور إليه .  
يوشوشونه . يودعونه أمانيههم يخطون له أشكالا تقريبا  
وتقدسا أنت . تاوحت . أطلقت صرخة شقت الأفق  
وصدر الأم .

قالت وهي تعض يدها فتدمعها "يا ليتني مت قبل هذا  
وكنت سبيا منسيا"

قالت الأم : الحياة تحتاج منا الصبر ... سيكون خلاصك  
متى وصلنا الجبل...

كانوا يحملون إليه مريضهم ليشفى ووليدهم ليكبر  
والأعمى ليبرر والمعاق لثقل...

يسقون أديمه بدموعهم ... يمسحون له جناح اللؤلؤ من  
الرحاء ..



أطلقت الأم حولها بخورا ودعت لها... شرعت إحداهن في اعتصار بطنها... كانت صامته... ساكنة... مستسلمة لهن وللجبل... صخرة غريبة على وجهها وحبات العرق تيلله... تبلل شعرها المنفوش... كانت صامته... ساكنة... غائمة النظرات ووزقة تحيط بعينيها وتحيط بشفتيها الجافتين.

مازالت أمها تطلق البخور وتدعو لها ومازالت إحداهن تعتصر بطنها المعتكخ

مازال الدم يتدفق من بين مخذيها حين شهقت وارتخت أطرافها وعطت صعرة الموت جسدها... صرخت الأم صرخة شقت الجبل والأفق وصدور النساء المحيطات بها...

خرج الحبل يوما عن هدوئه فشخر ونفت دخانا أسود يهبط

ارتجق فارثجت له الدنيا وانطلق صدره فقذف حمما ونارا وسيلا من جحيم امتد فلم يوقفه شيء أخذ في طريقه كل شيء.

قالت الأم وهي تمسك يديها: ها قد وصلنا... مزيداً من الصبر... الحياة التي ستنبتق منك غالية تستحق المعاناة... كنا أطفالا نهوب إليه من عيون الأهل فنعتب في حماه ونلهو كما شئنا...

وكنا كبارا نتعلم منه الشموع والصمود والجلد...

كانت الرياح تنكسر على صدره... كانت السيول تتوقف عنده وناب الدهر تقل حين تعضه.

صرخت.. وصرخت... شق صراخها كل الدنيا وكل الصدور التي سمعت الصرخة... ولم تقل شيئا...

لا نعرف للجبل تاريخا ولا نعرف له مبتداً ويقول كبارنا إن كل من حاول معرفة كنهه وبده وسره أصيب بالجنون وأباده الجبل قبل الابتداء

وصلوا الجبل... أنت بصوت مبحوح لم صرمتك... كنتك عن الصراخ وحتى عن الأثني... جاءتها الأم بتلك الحلقها وطعن بها الجبل.. دخلن بها بطن الجبل..

أنعمتها على أرض الجبل ودعوت لها سيدي الجبل كي يخلصها..



## ظننته عريناً

### حفيظة القاسمي

ثم تثبت فإذا هي برميل، كومة قش، أو كدس ثياب  
تقدمت. باب المنزل مشرع، بل هو باب دون باب.  
الداخل مظلم ومخيف ارتجفت وأنا أتوجه نحوه بتردد.  
فجأة انتصبت أمامي هامة، صرخت:  
- بسم الله الرحمن الرحيم. من أنت؟!!  
لن تبحني الهام، تكومت أسفل، وكأنها تهدمت فجأة.  
الصرخ جليماً، وفلادت صوتي حشرجته.  
- من أنت ...  
لا أحد أجاب.  
تلقت حولي برعب، وهممت بالففرار.  
الفجر بدأ يتغلب على الظلمة، والمكان بدأ يظهر  
تفاصيله  
جمدت  
أجسام منثورة هنا وهناك. أعجاز هاوية، عارية،  
متسفة، شاخزة، مسكونة بالفراغ.  
- مقبرة!!  
عدت الفهقرى. أي رعب تملكني .. أية رهبة!!  
أطلقت ساقاي للففرار، فتعلزت بجسم صرخت ثم  
عضضت أصابعي في محاولة يائسة لكبح جماحي.  
استفاق الجسم رفع رأسه بعينين نصف مغضتين  
وقال.  
- أو جئت تبحثن عنه أنت أيضاً؟

وأخيراً وجدت من دلّني على مكان إقامته  
حطمت رحالي، وتأمّلت المنزل:  
حائط متآكل كاستنان نخرة  
باب مهترئ الخشب والذكريات  
والسقف أعمدة وبعض قش  
أي سكنى هي سكناه!!  
طارقت الباب، وانتظرت  
لا أحد...  
أعدت الطرّق مراراً ..  
لا صوت...  
نظرت إلى الشمس، فأت وقت الضحى.  
قد يكون خرج فلا تنتظره إذن.  
طارقت بابه ظهراً، عصراً، مغرباً، وعشاءً. وسهرت لقيام  
الليل، ومع السحر، أعدت الطرّق دون فائدة. هو إذن غير  
موجود، كما في كل مكان  
لم أفكر في المغامرة وراودتني فكرة تسلّق الحائط. قد  
أعثر على ما أستهدي به الطريق إليه.  
تلقت منا وهناك الحي ساكن لا حركة بالشوارع. لا أحد  
ينتهي للصلاة.  
وبإصرار المتشوقة، وجدت نفسي داخل السور بقفزة  
واحدة.  
خيوط الفجر ترهب المكان. أخيلة تتراقص أمام عيني،



بدأ صوته خارجاً من قبر متعفن  
...هيه...

لم أستطع الكلام. ابتلعتني الخوف، وتسمرت أنظر إليه  
مبهوته واجفة. شيء فيه بدأ مألوفاً.

ابتسم الرجل، وكأنه يشجعني على الكلام. قلت له :  
- وهل يحدث عنه أنت أيضاً؟

- أجل كما يحدث عنه كل هؤلاء (ثم أشار إلى تلك  
الأجساد المنثورة)

- عمن تتحدث أخبرني، فلعل مقصدنا مختلف؟

اتكأ على أحد مرفقيه، وابتسم مرة أخرى. قال

- أتبحثين عن ... ضميم؟

- أجل قيل لي هذا منزله

- كما قالوا لنا ذلك أيضاً

- من أنت؟ بل من أنتم؟ ولماذا تيدثون عن صاحب  
المنزل مثلي؟!!

قال محدثي،

- أتريين ذلك الجسد العاري؟

- رأيت. وهو لإمرأة، فما اسمها؟ ولماذا هي على تلك  
الحالة؟

- إنها الكرامة أيتها المجهولة، وذاك المتسخ الممزق هو  
عرضها، أما أولئك الذين يعلو شخيرهم : فالقانون، والسيف  
والأخلاق.

شعرت بجسمي يتهشم كحفر فأس، فجلست عاجزة.

- من أنت أيها المسكين؟ ما قصدك؟ ولماذا يكسوك  
الضوء والاختضار رغم ما أنت فيه!!

ضحك ساخراً ثم رد:

- لقد فررت من سجن الأعداء قيل لي لن يرد إليك الحرية  
إلا الضمير الغربي. فهو محارب أصيل يبحث عنه حتى  
هذه الجوع والتعب، وفرغ صحوي، وأصابته عزيمة  
الفلول، فلما أُرشدوني إلى مسكنه، طرقت بابه طويلاً، ولما  
لم يفتح لي، دخلت إلى ما ظننته عريناً، وأنا راهب متوجس  
هائب، أولئك قد سفقوني، فمكثت بينهم في انتظار عودته  
ليفتح لي، ولم يفتح مكانه، أو يصيغه من جديد. فهل  
ستتطريه مثلاً؟

أصابني ما يشبه الفرس والصمم، ثقلت ركبتي،  
وغامت عينا، بتخدير خفي. شيء في رفض هذا العجز  
شيء في قلبي لا في عقلي دفعني إلى الزحف بعيداً، لن  
أبقى سجيناً هذا السور الخرب. سأقاوم عجز حتى  
أخرج من هذه العتمة، وسأظل أبحث عن الضمير حتى  
أجده، أو أجد بقاياها، فبعضها يمكن أن يفيدني، بعيد الجميع  
من يدري<sup>11</sup>



## صورة المرأة في رواية "النعنع البري" لأنيسة عبود

### أمال مختار

وماذا بعد يا عليا يا أنيسة، يا ماري، يا بلقيس يا إنا، يا كل النساء، ماذا بعد كل هذا الوجد وكل هذا الحزن وكل هذا الضياع؟ ماذا بعد؟ ألا توجد كرة صغيرة ينبثق منها نور الأمل، نخل من خلالها فنرى المشهد مختلفا فنندفع بحرية لتصويره؟

### صورة المرأة في رواية "النعنع البري" لأنيسة عبود

الذاكرة أنثى، بكل مواصفات الأنثى: فهي خصبة ولودة، وفيّة، خائنة، معطاءة، قاسية، حساسة، محبة، قوية صعبة.

الذاكرة هي المرأة البطلة في هذا العمل الروائي، ومن هذه الذاكرة تتوالد الشخصيات بأصواتها، عليا وعلي الراوي... ثلاثة أصوات تتنافس لتروي، وكلها تروي ما حدث من خلال رؤيتها ومن حيث مقعدها في الحكاية

الحكاية هي نفسها كما حدثت وتحدث، هنا أو هناك مع اختلافات بسيطة وغير جذرية في أصل الحكاية.

عليا، امرأة تشبه ذاكرتها، ولدت صفحة بيضاء، كأي أنثى ولدت وتولد في الوطن العربي، وأول ما خط على هذه الصفحة البيضاء كان اختلاجه غائمة بلا اسم، بلا هوية بعد سنوات طويلة هي عمر بكامله ستعرف عليا أن الاسم الوحيد لتلك الاختلاجة النضرة النقية هو الحب.

كلمة شطبتها الأهل والعادات والتقاليد ثم القبر لتقتضي عليا بقية سنوات العمر وهي تدقق محاولة قراءة اللّفظ الذي نشأ إسماسا غامضا بين جنات قلب بريء وظل كلمة مشطوبة تحاول عليا استقرارها ثم إعادة كتابتها لكن بدون جدوى. عليا أنثى، امرأة أرادت منذ نعومتها وبلا وعي

ما تنظر من امرأة تكتب الشعر عندما تكتب الرواية؟ الأكيد أن النتيجة ستكون رواية شاعرية إن لم تكن شعرية.

والأكثر تأكيداً أن الشعر سيكون حاضراً في الشكل وفي المضمون كما هو الشأن في هذه الرواية: "النعنع البري" للكاتبة الشاعرة الروائية السورية أنيسة عبود.

ما إن تمسك بهذا العمل بين يديك حتى يضرع عطر النعنع البري من حولك فيحتاج أنفك ومسامك وتغلغل في رثتيك يمسح عنها الطولث، مع رائحة النعنع البري الجادة والواضحة تنسرب إليك لغة أسرة كالشعر، كالسحر، وتجتاهك أسئلة وأفكار حادة كرائحة النعنع البري

النعنع البري يشفي الجسد من الزكام فهل تشفي هذه الرواية الذات من حيرتها وتشظيها؟

ذاكرة تتحدث، ذاكرة تأخذ شكل أو وتروي كل ما تراكم فيها من حيرات غير أبهة بالزمن.

وما علاقة الزمن الممتد مع ذاكرة تتراكم فيها الحياة والأحداث وتتكدس فوق بعضها البعض طبقات كأنها الطبقات الجيولوجية تتناسل الأرواح والأحداث فتصنع الحياة والتاريخ لتزده في الذاكرة. ذات لحظة تفجّر هذه الذاكرة فتندلع الاعترافات عبر أصوات عديدة، تبدو مختلفة غير أنها تنتهي عند ذات واحدة حملت على عاتقها الشقاء الانساني وإن اختلفت الأسماء والأزمنة.

مسححة بالوجد والحزن نزلت أنيسة عبود إلى أرض الصفحات البيضاء لتخوض غمار معركة طويلة مع شخصياتها وحكاياتهم، مع الحياة، مع الحب، مع الفساد، مع الموت والعبث، واللغة، مع العزلة وهي في شدة الزحام، مع الغربة وهي بين أهلها وفي بلدها...



من الحاجة، بحريته الصاعدة أمام كل السجون والمعتقلات الفكرية، هل يقدر علي أن يستقبل المرأة القادمة من البحر ذات فجر، المرأة التي طلعت من الملح لترش المدينة بعطر النعنع البري، هل يقدر علي؟

تبخّ عليا عطارا حول عنقها وتطلق في مساء ماطر، إلى علي، إلى حيث يسكن في قرية هي قريتها، هي قرية طفولتها وذاكرتها، في أزقة القرية الضيقة ينقر كعب عليا البلاط والذاكرة فتندلق الذاكرة شلالا... وتوه عليا في شوارع الذاكرة المتشابكة، تنوه عليا بين تاريخها وبين تواريخ النساء اللاتي يسكنها عبر روحها التي جاءت محملة بحكايا الأم والجدة ومن سبقن

عليا لا تقدر على ملاقة علي لتشاركه الاحتفال بليلة رأس السنة، سنة تضيي وسنة تحيي وماذا تخير؟ لا شيء تخيير يسوي أن الصورة أصبحت غير واضحة.

تحصل عليا في ذاكرتها صورة أمها وجدتها؛ إنها صورة واضحة، صورة امرأة مستقبلية، امرأة مستسلمة برضاها لما يريدون وقريبة الملتصقة من خلال الرجل ومن خلال المرأة في وجهها، الأثر بالمرأة في دور زوجة الأخ، أو في دور الصديقة العاسقة أو زوجة المسؤول (رندة) أو التلميذة الغشاشة (سوزان)

صورة الجدة واضحة فهي تقول لعليا: "... العشق مخالفة سير... امرأة مع رجل مخالفة، المرأة لعنة، جسدها لعنة يا بنتي"

تردّ عليا: "أعرف ذلك يا جدتي... ولكن كيف لي أن أحتمل هذه اللعنة الأبدية"

تجيب الجدة بوضوح: "المرأة ابنة الحيلة" ص 354.

غير أن عليا التي تعلّمت أن تكون حرة وجريئة ومواجهة لاتقدر على الحيلة، وحتى، إن كانت بذكاها (أي خيبتها) تقدر فهي ترفض ذلك وبشدة، إنها تكره أن تكون كاذبة ومدعية منافقة، فهذه الصفات لا تتفق مع مبادئها التي سكتتها منذ أن خفق قلبها وهي مرافقة ومنذ حوصر هذا القلب حتى شطر.

كيف العمل يا سعاد، يا صديقتي وشبيهتي؟ فهل تعتقدين أن الحل يكمن في التهرب والعودة إلى بلاد الغربة؟

سعاد المرأة المثقفة والمطلقة رفضها المجتمع. غض

منها أن تكون امرأة خارج السرب أو خارج القطيع. ساعدتها الطبيعة في ذلك، وساعدتها الذاكرة وتناسخ الأرواح التي تظلّ حاملة لتاريخها وتسكن أجسادا أخرى، جاءت روح عليا محملة بتاريخ النساء منذ الأساطير وحتى هذه اللحظة التي تعيش فيها عليا أستاذة جامعية معطوبة القلب، ويايسة الرأس.

عليا التي انقسم قلبها وهي مرافقة فذهب نصفه مع خالد ليظلّ معها النصف المذبوح، ذهبت إلى باريس لا للدراسة فحسب، بل لتحقيق الحلم المشترك، الحلم الذي نقش على جذع الشجرة.

والحلم كان التوق إلى الحرية، إلى الانعتاق من براثن مجتمع يربّض تحت أثقال تقليد غير أبه بالروح الشفافة في أعماق الأجساد، الروح التواقفة للحب والحرية.

واصلت عليا الحياة بعد استشهاده خالد بنصف قلب ونصف حلم، لكنها حاولت أن تخوض حرب الدفاع عن القلب والحلم، عن الكرامة والصدق، عن النقاء والمبادئ. فهل كسبت الحرب أم سقطت ضحية مثل كلّ النساء؟ مظلة بتاريخ ذاكرتها، بتاريخ كلّ النساء؟

عليا العائدة من باريس وعلى كتفها ثوبان شهدتها؛ دكتورة، أستاذة جامعية ستشحن أفكارها النيرة عبر حقن عرقية في أجساد وعقول جيل جديد، عليا التي عادت تمشي برأس مرفوعة مسنودة بأفكارها، بوفائها الطبيعي لنصف قلبها المخلوع، حاولت أن تمسح التاريخ من الذاكرة، حاولت أن تنظف الروح من أثقالها حتى تسكن جسدا جديدا وهي صافية، بياضاء، نقيّة. غير أنها اكتشفت أن البياض مأمور إلا وهم، كما حدث معها تماما. كما توهمت هي بياضاء، وإذ بها تكشف بعد ذلك أن الأرواح لا تمسح ذاكرتها قبل أن تسكن الأجساد الجديدة النضرة، وهامي تحمل الإثرت، إرث ماري، وإرث عثمان وبليغيس... هامي تحمل على عاتقها كلّ التاريخ فماذا تفعل وهي التي جاءت بحماسة واندفاعا لتتنازل من أجل حرية الآخرين قبل حريتها؟ ماذا تفعل وكل الأبواب موصدة في وجهها والضربات تتألى عليها الواحدة تلو الأخرى. والواحدة أقوى من التي تليها؛ وهذا عليّ الشاعروالروح التي عثرت عليها لتكمّلها، فهل يقدر علي أن يكمل القلب المشطور؟ هل يقدر علي يشعره، بحساسيته العالية، بنزاهته النادرة في مجتمع شبيه بالغابة، بكرامته الأقوى



قارئ هذا العمل الذي ستشدد عليا من أثره بموقفها هذا فلا يستسلم.

يظل الأمل متمثلا في علي: "للرجل الذي أحبه، الشاعر الذي عشقها حتى الجنون، أحبته هي ربما لكنها متاكدة من أنه سيسندنا في عزلتها بعد رحيل سعاد وزواج سامح الدكتور صديق الجماعة المثقف، يتزوج من فتاة في عمر ابنته: لا تربطها بها أية رابطة، تضيق الدائرة حول عليا، الجميع يتراجع وهي وحيدة عزلاء إلا من مبادئها ماذا في مقدورها أن تفعل؟ تبحث عن علي المختفي في القرية. لا تعثر على علي، لكن سامح يأتيها بأخيائه.

لا تصدق عليا ما تسمع بل كيف تصدق أن عليا سقطت، أن عليا الحصن الذي كانت تبحث عنه لتحمي به انهار، سقط في براثن حسن الذي سقط قبله. وها هو ديوانه دليل سقوطه. هل تصدق عليا رواية سامح، أم تصدق أن هذا الأخير جاء يعلن عشقه متأخرا، بل متأخرا جدا.

وتسقط عليا في الضياع والتيه وهذا نوع آخر من العجز. يقول عليا في ص 355: "أشعر أنني أسير خاوية إلى اللانهاية إلى اللانهاية. فقدت أملياني وفراشي كلها التي تسميني، الصوت، يأتي خافتا... لا أريد رؤية أحد. لا أريد. لا أريد... حتى سامح أعز صديق... فقدته هو الآخر. يبدو أن العمر مجموعة من الخسارات!

هل أسافريا سعاد؟ أترك كل شيء وأسافر؟

لكن أنسافر كلنا. لمن نترك شجرة الدلب. ورد الأحبة...

كيف حالك في بلاد الغربة؟

أنا أيضا في بلاد الغربة، البلد التي لا أحبة فيها، لا أهل ولا مكان لقبرك، هي بلاد غربة. غابت عليا، تجذرت ولا أحد يدري أين هي.

ربما عادت إلى البحر الذي جاءت منه، وربما سكنت جسدا سيكبر ويظهر بعد حين، وربما شاخت وهزمت فأصبحت هي الجدة، هي أم علي، هي أم الجميع

هكذا هي إذن صورة المرأة في هذه الرواية امرأة مستتلية، مستسلمة راضية بواقعها تجسدها مجموعة النساء على اختلاف الأدوار بينما شككت عليا وسعاد نموذجا للإختلاف، فهما تجسدان المرأة المثقفة الواعية والمعطالية بدور المناضلة لتغيير واقع المرأة الذي لم يتغير

النظر عن شهادتها وثقافتها وركز الاهتمام على طلاقها. المرأة المطلقة ملعونة في المجتمع تنازلت سعاد من أجل أن توتاح من عذاب الإشارة إليها بإصبع الاتهام. رضيت بالزواج من رجل متزوج وله أطفال. لكن للرجل يرفض الزواج العلني ويقترح الزواج السري أو الصداقة مقابل منزل وسيارة ومكانة اجتماعية بعيدة عن الشبهات. ترد سعاد: "أردت أن أصفعه، يظن أنه يقدر أن يشتري نساء المدينة. نظر إلي بعد أن رفضته ثم هز رجله وقال: أنا لم ترفضني امرأة أبدا. قلت له أنا أرفضك. إنه جاهل. أحدهم قال لي: تزوجي وانجبي طفلا لهذه الحياة... هكذا المرأة رحم مجرد رحم، يحضن بذرة الطلوع لتفنى هي... ص 314 تعلق عليا على وضعية صديقتها التي قررت العودة إلى باريس: "لماذا؟... لأن مجتمعنا، مجتمع ذكوري، لا يقبل المرأة كفرد. إنها لا تشغل نصف المجتمع إلا عندما ترتبط برجل. المرأة الجاهلة لا تشعر بهذه المعاناة، ولكن الفصام والتشويش، والانكسار يصيب المرأة المثقفة فقط. أي المرأة الواعية لما يدور حولها. هذا الوعي يجبرها أن ترفض الواقع، ص 314.

### هل رفضت عليا الواقع؟

عليا ظلت متردة في مواقفها، وبرغم ميلها إلى التمسك بمبادئها ومواقفها التي جعلت منها امرأة مختلفة وجديرة برسمها وعلوها وجديرة بأن تكون نموذجا للمرأة المتعلمة المثقفة الواعية بوضعها وبضرورة النضال من أجل تغيير هذا الوضع. رغم هذه القناعة الواضحة في وعيها ظلت عليا متردة تعيش حالة من الفصام، تتجاذبها ضغوطات العائلة والمجتمع وعلاقتها التي تنتهي دائما بالانكسار فتتكسر هي أيضا.

تشبهت عليا بمبادئها ففسدت عملها في الجامعة كأستاذة جامعية مقابل إصرارها على عدم التنازل أمام الفساد الذي طال الجامعة هذا الحرم العلمي الذي كان من المفروض أن يسان من كل عيب، فالمستقبل ينشأ هناك. لكن يبدو أن المستقبل لا يعد بالخير، فهذا الغش والفساد يدخلان الجامعة بمباركة رؤسائها. لا مكان لها هناك، إنها غريبة، إنها عدوة، لذلك عليها الرحيل.

غادرت عليا الجامعة، وبحثت نفسها -ربما لحين- لكن هل غيرت في المجتمع شيئا؟ لا التغيير حدث عند القارئ.



مسلوب الإرداة، وربما آمن بعضهم بما يجب أن يكون لكن عند أوك عقبة ينهار.

صورة سلبية لرجل يدعي الذكورة ويدعي الهيمنة ويدعي بينما هو آخر من يتكلم في عصر لم تعد تحكمه لا الذكورة ولا الرجولة ولا شيء سوى المال والمصلحة وما أنتجاه من مبادئ جديدة مناسبة لهذا الزمن الذي بات الإنسان فيه غريباً وهو في بيته وبين أهله

### ، إعادة إنتاج لصورة المرأة المستلبة ،

رغم كل ما توحى به هذه الرواية من ثورة على المجتمع العربي وعلى تقاليده وأعرافه التي تحكم المرأة والرجل على السواء، وذلك من خلال الشخصية الرئيسية عليا، فإنها في حقيقة الأمر تعيد إنتاج صورة المرأة المستلبة، إنها رواية واقعية، تصوراً ما يحدث في المجتمع العربي، في علاقة المرأة بالرجل وفي علاقة المرأة بالمرأة.

إن الكتابة ومن حيث اعتقدت أنها تقدم نموذجاً للمرأة "الذئبة" على المجتمع بنظرتها الجديدة للحياة وللعلاقة بين المرأة والرجل قدمت لنا صورة ضبابية لشخصية متروكة في أفعالها برغم وعيها وقناعاتها.

إنها شخصية تعاني من الخضاء النفسي، وبقدرة توغلها في التشريح الدقيق والجميل لكل المعوقات النفسية لشخصياتها وللمجتمع الذي يعيشون فيه فإنها أنهت ثورتهم في فنتجاس.

فهذه سعاد تهرب إلى الخارج، إلى الغرب وبعد أن عجزت على العواجة، وهذه عليا تتبخر بعدما كانت هي الأمل الكبير والشخصية الوحيدة القادرة على إحداث الثورة بحق.

وهذا علي يسقط وينهار وهذا حسن قبله يسقط ويذوب في النظام العالمي الجديد، وهذا سامي صامت وهذا سامح متكتم، متردد بحكم التقاليد الشرقية، فيحطم نفسه ويطن علياً آخر طعنة

لماذا كل هذه السلبية؟ لماذا هذا النقل المباشر للمأساة الاجتماعية كما تحدث في الواقع حقاً؟

لماذا لم تنجح عليا في الإفلات من براثن الكاتبة لتحقيق ثورتها في الرواية على الأقل إن كانت عجزت عن تحقيقها في الحياة؟

رغم تطور المظاهر الحياتية

عبر رحلة الذاكرة التي اختزنت الأزمنة والأمكنة قدمت الكاتبة وبلغة شاعرية جميلة مأساة المرأة المثقفة التي تحمل الوزر وحدها كما تحمل الإرث وحدها

شكلت سعاد نموذج المرأة الواعية التي انتهت من حربها بالهروب من المواجهة بينما انتهت عليا التي كانت تشكل الأمل الحقيقي بالاختفاء، ليس هذا الاختفاء شكلاً من أشكال الهروب؟

### ، صورة الرجل في رواية "النعنع البري" لانيسة عيود،

لا يمكن الحديث عن صورة للمرأة إلا في مقابل صورة للرجل. فهذه المرأة لا يمكن لها أن تشكل صورتها إلا من خلال الجزء الذي يكملها وهو الرجل

وبالرغم من أن صوت علي في هذه الرواية جاء خافتاً مقارنة مع صوت عليا إلا أنه كان صوتاً مختلف مقارنة مع بقية الأصوات الرجالية في الرواية سواء منها التي تكلمت أو التي تحدثوا عنها.

جاء اختلاف علي في البداية مبشراً بصوت الرجل المثقف الشاعر الذي رفض الانحناء أمام أعتى العواصف، فقيل بالفكر والخاصة، وقبل الصغوف المتأخرة مقابل الكرامة والمبادئ مقابل الحق لكن ما الذي جعل علي يسقط هكذا فجأة ودون سابق انذار في آخر الرواية فيتبحر الأمل كما تبحر علياً؟

لماذا كل تلك الانكسارات، وكل تلك للسقطات. فهذا حسن يتحول من وراء متروسة المتمثل في العم صالح ليشترك الجميع بهجة ومعهم. وهذا خالد يقطط وهو ما يزال نبتة يانعة، وهذا الطالب المصري يقتل عند عودته إلى القاهرة على أيدي دعاة الظلام، وهذا سامي سلمي يتفجّر وهو عاجز عن مد يده لأخذه ما يريد.

علي آخر متروسة ينهار؟ هل لأنه مضروب هو الآخر في أعماقه؟ هل أن غياب ليلي الذي أخذها البحر هو سبب شفاؤه؟ كان يعتقد أن عليا هي حقا النصف الذي سيريم قلبه المشطور... لكن الذي حدث أن لا أحد يعوض الآخر... وكل قلب لا يكمله إلا نصفه الحقيقي... وإذا الجميع



## دور الرواية الخطير في تقديم صورة جديدة للمرأة :

ولأن الرواية تساهم من موقعها كفنّ وكسحر في التأثير على العقليّة والوجدان البشريين فإن ذلك يمنحها خطورة كبيرة في دورها نحو المجتمعات الإنسانية خاصة وأن الرواية الآن هي الفضاء الأرحب القادر على احتواء الحياة بكل متناقضات. وتكمن خطورة الرواية في أنها تتسلل بأفكارها ورؤاها إلى الذات الإنسانية فتثير السؤال وربما تغير خاصة إذا ما كانت شخصيات الرواية تشبهنا وفي نفس الوقت تتجاوزنا ، تتجاوز عجزنا، وعقدنا، وتصنع على الصفحات ما نفكر فيه، ولكننا لا نجرؤ على انجازه.

وعندما تتجزّ شخصيات الرواية ما نطمح إليه نحن فإن الجيل القادم سيشبه هذه الشخصيات التي شحنها الكاتب الروائي بكل ما نطمح إليه. إنها دائرة مغلقة كما أكدت عليا في "رواية النعنع البري" تتناسخ فيها الأرواح والحكايات.

لكن الذي لم تفعله عليا، أن كانت تشبهنا ورفضت أن تشبه وعيها وقناعاتها وثورتها التي انطلقت جريئة وانتهت فقايع على الشاطئ فخلقت صورة مشوّعة لإمرأة تعيش الغصام، تؤمن بالثورة بينما يرقد في أعماقها توند الأم واستسلام الجدة. في حين كنا نأمل أن تكون عليا - على الورق على الأقل - تلك المرأة الخارقة فعلا المختلفة حقا، التي تعرف كيف تشيد فوق خساراتها صورا من الأمل والحياة.

ARCHIVE





## قصائد محمد الهادي بوقرة شجن الكتابة توهج الشاعر

عبد الوهاب الملوح

"من غير جرحي متى أثار يميني؟  
"هل كانت بهروت إلا عنوان المر؟  
"هل كان شيتا مؤسفا  
أن كنت تشي في شوارع الشتاء دقا  
عند السحر؟  
"من قال إني انتهيت؟  
"ما الذي جعل التلب غابة من حجر؟  
"أين أهلي؟ أين العشيرة؟  
"ما الذي يسحق البقاء؟  
"كيف انتهينا إلينا إذنه  
وأضت قصيدة هذا الشجن  
إلى كل هذا الحصار؟  
"ونسا فمير نوت-؟"

ورغم قوة هذه الأسئلة وما قد تمارسه من طغيان  
سيكولوجي من شأنه إنهك الشاعر وتقليص قدرته على  
التركيز فيها هو في الأثناء: يسأل نفسه:

"يسألني صوتي، ماذا تفعل؟"

هذه الأسئلة هي الفخاخ التي أحكم الشاعر نصبها في  
قصائده التي بلغ عددها 33 قصيدة امتدت على مساحة  
زمنية تجاوزت أكثر من ثلاثين سنة. على أن القراءة  
المتأنية لهذه المجموعة الوفيرة من الأشعار قد تنتهي  
بالتأكيد على ثلاثة قصائد هي التي يتشكل من خلالها.  
فيما نرى، مدار القول. وهذه القصائد الثلاث قد تفضي  
بدورها بفعل التشير إلى قصيدة واحدة هي التي من  
خلالها تفيض رؤيا الشاعر مشغلا فنيا وسؤالا وجوديا.  
وهذا المنهج في التعامل مع هذه المجموعة الشعرية  
المتنوعة لا يعني البتة انتقاصا أو إلغاء لبقية قصائدها ولا

مجروح الكبد والروح؛ مهموم بما يحدث وما لا يحدث؛  
مشغول بأكثر من حزن واحد يعبر محمد الهادي بوقرة  
مفايزات الوقت ذات التضاريس الوعرة؛ تشتغل في داخله  
أهاته الحارقة، يحملها فانوسا في عممة الصوصاء ومتاهة  
النهار ابتفاء السبيل يتقدم يتعثر ويهوي ثم يتقدم وشعره  
جيدا جامحة، ثائرة تحفر له مسلكا؛ تضرب الأرض السلدة  
وتغوص في الوحل بحوافرها وحوافرها الأسئلة

في البدء كان السؤال. كان سؤالا كبيراً، بهيج الوجوه  
سؤال يرث سؤالا وتوالد الأسئلة تحاصر الشاعر وحده،  
ووحده فقط يلوب في دوامة السؤال

"وظللت تحاصرني الأسئلة

"وتحاصرني في العبادة أري.

ليس في الوقت أروني العبادة غيري -"

وأضحي السؤال صديق الشاعر ورفيق نومه وخدين عزله؛  
وهو في الوقت نفسه جرحه الذي يوجعه ويحاصره بالألم:

"من غير جرحي متى أثار يميني؟"

يا للمفارقة! في الذاء الدواء وفي الجرح الشفاء، ولا  
عزاء لهذا العاشق المجروح غير الشعر.

"وما أوسع الشعر؟"

ما أوسع الشعر؛ يفخّحه الشاعر بالسؤال وينصب فيه  
شراكه للسؤال ليدخل محرقة الواقع الخائب ويؤسس  
أوتاد القول عنده بالسؤال؛ هذا السؤال الذي ما فتى يكبر لا  
يشفيه أي جواب. وكذا شأن الشاعر دائماً مع الوجود فهو  
لا يهدأ ولا يستريح ولا تكاد قصيدة من قصائد هذه  
المجموعة الشعرية تظل من سؤال؛ بل إن- ريثم- القصائد  
تصنعه قوة السؤال فيها؛



لا يعتبر الموت نهاية الشيء بل البداية والخروج من طور إلى طور آخر أكثر فاعلية وأكثر ثراء يقول في قصيدة "لموت والميلاد"،

قتيلاً أجيء -  
وأنك كرامة حزين تلبث على الموت منها عناقيد ذم -  
فأدخلك في جنة لتفاسمني رعدة الفرح المشتبي  
ونبيذ الأكر

وأبدأ من حيث كنت انتهت -

تصعد تبعية الموت وتيرة إيقاع القصائد في هذه المجموعة إلى أن تتقاطع بعض النصوص مع أساطير حاكمها فكرة الموت؛ أسطورة أوزيريس الفرعونية التي يتحول فيها موت أوزيريس إلى موسم خصب وثرأ؛ وأسطورة سيبيل الإغريقية التي من شدة تعلقها بالموت أخذت تتوسل للآلهة أن تعيدها كأس الموت؛ وورد في الأثر الإسلامي .. "الناس نيام إذا ماتوا استيقظوا" غير أن الشاعر لا يتوقف عند هذه الحدود في التعامل مع الغياب الذي يمكن أن يحدث الموت فهو يترى بصور ملتصقة تؤكد شدة فرحته بهذا الصديق؛ يقول في قصيدته "مرثية الحزن القديم"،

"وأخفيك أنا المصلوب على الأسوار"

يلحق الشاعر مشهد الصلب هذا فينوع عليه في كل قصائده لكن نبرة هذا المشهد تتضح بأكثر شعورية في نص "مطالع أخرى للفرح" هذا النص من النصوص التي لم يشر إليها الشاعر في آخر الكتاب مثلما أشار إلى بقية النصوص ولا تاريخ لها وهو نص يؤرخ ويمتص مجموعة كبيرة من القصائد التي بدت ترديدا له وظلالا لما ورد فيه من أسئلة ورؤى؛ إنه نص شبه السيرة، ولئن بدا جليا أن هناك إصرارا واضحا من الشاعر على التعرّي في شبه السيرة هذه وتقسير جسد العمر في أشد المواضيع حساسية فيه وأكثرها إثارة؛ هذا العمر المحترق في أتون الحزن؛ المشرد في متاهات السقر؛ يقول :

"من يوم خرجت صغيراً من بيتي  
مازلت رحيلاً أذهب كل مساء لمواعيد الحب ولا تأتي -  
مازلت ومنذ ثلاثين أقرب ميلادي أو موته -  
وهي ترحل -

ولئن بدا جليا أيضا أن الشاعر يلج منطقة من أشد المناطق تحريما في الأدب العربي ألا وهو أدب الاعتراف

يعني أيضا التلذذ من المجهود الخلاق والمعاناة المكابدة للذين تجشعهم الشاعر.

### (1) مشهد الصلب:

' يحتفي الشعر بالحزن أكثر من الفرح ويحتفل بالغياب والافتقاد أكثر من الحضور ويهيم بالتخيّل أكثر من الواقع؛ لذلك يردم الشاعر هاويات الغياب بحضور آخر للأخر فيه ولذاته؛ حضور محتمل ومتخيّل، يطارده الشاعر بكل عنف أشجانه وفساوات شجاعه. تطارد الشاعر فكرة تحوكه إلى طلل في كل لحظة فيعمل على مقاومة اندثاره بشئى الوسائل وليس يعني هذا أنه يخاف الموت والغناء والغياب التمام ولكنه يعمل على ترسيخ هذا الغياب قيمة تتحوّل عنده إلى قوة دافعة هي "الميكانيزم" الذي يشغل أغلب النصوص في هذه المجموعة؛ فالشاعر يستدعي الموت كقوة بإمكانها الكشف عن أعنى المشاعر وأعمق الأحاسيس واعتف الرغبات تحوّل الشعر بدووه إلى قوة صامدة؛ رافضة ومحتجة على ما يحدث ولهذا تبدو المقاطع المشغولة بالموت من أكثر المقاطع عفوية وذات إندفاع وجداني تلقائي مع الحرس الدائم من الشاعر على عدم تحول هذه التلقائية غنائية بالية أو تقريرية مناشرة أو رومنتيكية ساذجة يقول في قصيدته "كلمات منقوشة " :

"شاهدي  
أنا حاملها يا موت، على ظهري -  
وتأيا نابري المكسور على كفتي عمري -  
وأنا مت ستخرج شمس النصر  
من قبري -"

صاحب الرؤيا لا يموت؛ مهما كان هذا الموت فهو سيحمل شاهدته/ صليبه ويمضي فيستمر وهج رؤاه ويتواصل دفع ريعه رغم عموه المكسور إذ ستشع رؤياه من بقاياها ذلك أنه في الحقيقة لم يموت؛ بما أن الموت صديق؛ يقول في قصيدته "بريد الموت"،

"قلت من أنت؟

قلت، صديق الموت  
تبادل في الأعياد بطاقات الحب  
قلت، إنك صاحب بحث

لأنه صديق الموت فهو صاحب بحث؛ يعرف أن الموت لن يخونه ولن يأتيه مجانا؛ لذلك يؤكد هذا الشاعر على أن هناك أكثر من طريقة للموت، وله قصيدة بهذا العنوان؛ فهو



بتمثل ذاته وهي تتمثل الآخر؛ تمثل لزدواجي أيضا يتطلب أكثر من جهد ومعاناة وصدق لذلك تمتلئ روحه بالحبيبة ويمدح عليها إلى درجة التماثل فلا يرى غيرها وهي التي بها يكتمل كل شيء ويحتفل الشاعر بهذه الحبيبة لكنه احتفال المصلوب، يعني مثل أوفريوس عازفاً على ضلع واحدة.

غير أن هذه الحبيبة لا تبدو مجرد امرأة؛ عشيقه أو أم أو بنت؛ فلا تحتل القصاصد بآية أو صراف ظاهرة حسية لهذه الذات في صيغة الغائب المؤنث وفي إعمال لملامحها: العين، الشعر، الشفتين، القد الخ... مما تعود الشعراء التركيز عليه في هذا الشأن مما يخص جسد الحبيبة. كل هذا لا يبدو الشاعر هنا منغلقاً به فصورة الحبيبة تتحول إلى حلم؛ تتحول إلى مثال؛ وتتحول إلى رؤيا يقول:

"كانت لا أحلى منها.. ولا أجمل..  
كانت كالحنن يحيي عنيها.."

"كانت كالنرح الكذاب..  
كالحب الأول"

"ما زالت ترمي لي، ولنا ملنا..  
خايات من شجر الزيتون وجنول"

والشاعر في تعمه هذا التفتيب إنما يكسب الحبيبة أسرار الحقيقة لذلك تبقى الحبيبة سرّاً وهي ورقة من أوراق الشاعر التي يخص بها نفسه لينفلق ظاهر النص وتنتفح دواخله فلا يسقط في السطحية للركيزة ولكن لينفتح أيضاً كي لا يبقى مبهماً صعب التواصل معه. وإذا كان الشاعر يلجأ على المواراة ولعب المجاز فإنه في الوقت نفسه يتعمد الإشارة والتلميح ولن يخفي الحضور القوي للوهم والحرية والحقيقة في هذه النصوص، إن المرأة التي يخلعها هذا النص ليست مرة ولكنها لذية؛ توقظ الحواس على ما تقتنعه أو ما تتعمد فقدانها. فليست الخسارة بالنسبة للمرأة هي التي تثير المرأة ولكن الشعور بها وهذا الشعور ما فنى الفرد يعمل على إقصائه لكن لحظة الوعي به تتحول الخسارة إلى شحنة مقوية تحرض على إعادة الكرة والبدء من جديد.

## (2) وحدهم الأطفال يبدعون بهجة العالم :

ليس من قبيل المبالغة إذا القول إن هذه المجموعة من الأشعار تعترضها حالات من الخيبة والمرارة ويستبد بها اليأس المتولد عن مشاعر الندم التي ترهص الشاعر

المغيب؛ فهو في الوقت نفسه عمل على الاحتفاظ بما يجعل من عملية التعمي هذه مجرد مراوغة يستخرج بها القارئ إلى مملكته، ويغويه ويفتح شهيقه لذوق ما يرغب فيه؛ غير أنه يصدمه بمأمر أشد وما هو أعنى بحيث لا تصير أسرار السيرة هي الموضوع ولكن أشياء أخرى يسعى الشاعر إلى ترويض القارئ معه فيها؛ ليست سيرته هي نفسها سيرة كل عربي يعيش معاناة الأمة بوجوده؛ فلا فرق في الحقيقة بينه وبين أي عربي من المحيط إلى الخليج ففسار العمر واضح هنا والمحنة واحدة بما أن الهزيمة هي نفسها وقد كان الحلم هو نفسه، يجر الشاعر القارئ إلى مملكته لأنها مملكة كل إنسان نهيل وحر يكاد الألم الجمعي ولا تكتمل دورته الدموية داخله إلا باكتمالها في جسد الأمة؛ ليست هذه السيرة أو ما شابهها استعادة لتفاصيل من حياة محمد الهادي بوقرة فقط ولكنها سيرة جمعية لأمة خانها حلمها وانكسرت بتقالي الخيبات.

لكن أية حماقة يرتكبها الشاعر؟ وإذا هو يعري أحاسيسه كلها لتندلق في تدفق امعالي منوه يصوغ ملحنته الخاصة بحيث يعترج النفسي بالانفعالي والمادي بالروحي والأسطوري بالواقعي والخيالي بالشعري ليكتمل مشهد الصلب من خلال هذه القصيدة وما أشكر إليه القاصائد الأخرى من تلميحات تتشكل مسقونية الألم التي يعزفها هذا الكتاب، يقول:

"أنا مل كني مهمرا - أنا مل  
وأدين أنا لوري العشرة  
أنا مل أشرب وحدي كأس المرأة  
أنا مل على جذع امرأة في ركن مهمل -  
ويش سكون الليل فطار يجرى  
أجرى  
وأرى طفلا في نافذة يبكي ويلوح  
عد يا أبته عد يا أبته"

الإحساس الطاغى بعدم الأمان وغصة الحسرة؛ هذه هي الضريبة التي على الشاعر أن يدفعها؛ وهو يصدد فك شفوات عقدة هذا الذي يحدث وإعادة ترتيب صور الواقع في وضعها الحقيقي وهذه الضريبة ليست إلا القدرة على تحمل هذا الصلب ومواجهة الواقع المزيّف والمرعب وتحويله إلى واقع حقيقي يستحق العيش؛ يبحث الشاعر عن خلاص ما من هذا المازق؛ مازق ازدواجية؛ الحضور والغياب المزيّف والحقيقي ولن يعثر على هذا الخلاص إلا



وتسألني عن هداه وعشق غرطاة الانكسار  
وتباريح أشلس العلم والانتظار  
وتقية قلب وزاد حبي للسفر  
بتساقط في الطر

ليس من حقّ هذا الطفل النبي؛ أن يكون له مستقبل  
الوجود؛ ليس من حقّه أن يربعا الشاعر ويحرسه ويفعل  
المستحيل من أجل بقائه؛ غير أنّه ماذا بوسع شاعر مثله أن  
يفعل غير أن يفتي؟ لكنّ محمد الهادي بوقرة اختار أيضا أن  
يتصدّى بالطفولة ويتصدّى بالبراءة الجميلة. لقد اختار أن  
يكون من أنصار معسكر الجمال الإنساني النبيل والمهيب  
وماهو بفزاعته البريئة الجميلة يطارد الجوارح ويطرد  
الكواسر، يقول:

"والقصيدة فزاعة الوقت-

عردان شكل الصليب المشيت في داخلي

كسبا معطفا باليا مد كسبة في الجنتين

ورأسي قاع معللة ملت وجميع جبري أغار، وبضا، وفشا

وأنا واقفا كنت أو أمتشي

بجرب الأسر، أو هزلا

فليس أدنى الفزاعة في الحقيقة إلا الشاعر نفسه؛  
الشاعر سائق الفار، وهو وحده بإمكانه حراسة الحلم؛  
والسهر إلى أن يأتي الفجر جميلا.

إن مشهد الفزاعة في هذه القصيدة من أقوى الصور التي  
اشتغل عليها الشاعر بل إنها بمثابة عمادPilierرؤياه  
الشعرية، إنها الصورة التي من نسلها تأتي الصور الشعرية  
الأخرى؛ ولعلّ هذه خصيصة من خصائص الصورة  
الشعرية عند محمد الهادي بوقرة؛ فهي ذات بنية إشعاعية؛  
وهو إذ يشتغل عليها يستثمر طاقاتها الإيحائية في الدلالة  
ويوظف قوتها الجمالية المثيرة للدهشة ليحوّلها إلى منبع لا  
ينضب للإمكانات الدلالية والإيقاعية والجمالية وإذا  
بالصورة الشعرية عند عماد من أعمدة الشعر تعمل بقوة  
وتشع من أجل تشكيل الرؤيا، والاعتماد على الصورة  
والتركيز عليها إنما لشحن الغدرات التخيلية للقارئ  
وتهيئتها ليتماهى مع الحالة الشعرية ويعيشها فعلا حيويا  
متدفقا بالحياة وليس مجرد نص عابر؛ وهذه من أوكد  
المهام التي على النص الشعري الحديث أن يقوم بها. ولعلّ  
درجة تمييز النص الشعري بمدى قدرته على التأثير  
الإيجابي في القارئ ليحوّل من نصت مستهلك إلى راء  
فعال . فاستثمار الفزاعة وما قد تحيل عليه هذه العبارة من

وأحاسيس الفقد واليتم والشعور بالقهر والقلق؛ غير أن هذا  
الجو الخائب المتشائم والسوداوية الطاغية لن يحجب  
الأمل الذي يشع من كلّ صورة من الصور التي اشتغل عليها  
الشاعر؛ ولن يكسرا أجنحة الروح التوقّاة دائما إلى غد  
أجمل وأبهى؛ هذه الأجنحة التي ترفرف من خلال الأصوات  
المغنية التي تتصاды داخل النصوص ضمن إيقاعات تصل  
أحيانا إلى حدّ الاحتفالية؛ بل إنّ الذي يعاشر النصوص  
ويعيشها. لأنّ النصّ الشعري يعاش في الحقيقة ولا يقول  
سيكتشف أن هناك مداً وجزرا وتناوبا تقاعليا متواترا بين  
الأياس والأمل، بين النهاية والبدائية، بين إرادة التقدم إلى  
الأمم وحبال الجذب إلى الوراء، بين اللذة ولذة العرارة؛  
فهذا اليأس إنّما أنتجه الوعي النوعي للشاعر بمدى فداحة  
الكارثة التي يعاني منها إنسان الحضارة الحديثة وما  
أصاب هذه الحضارة من البلى نتيجة اهتزاز القيم  
الإنسانية العليا والزيغ الذي أصابها. ولهذا يلوذ الشاعر  
بالطفولة؛ وحدها الطفولة بإمكانها أن تعيد ترتيب الأمور،  
وحدها الطفولة بإمكانها التصدي لحالات التفريب وحالات  
التهميش وحالات التردّي التي يعاني منها العرة اليوم؛  
ولئن تحيل عبارة الطفولة على عمر زمني أو افتراضي فإنّ  
عمر إنسان فالشاعر في الحقيقة يوظفها ويستثمرها من  
أجل تفعيلها كمجموعة وكرويا وكتابة تفكير، فالشاعر وهو  
يلوذ بالطفولة إنّما يدعو إلى طفولة الفكر البشري حيث  
البراءة والصدق والحرية والحب؛ ويدعو إلى تعامل أرقى  
مع الحياة وعناصرها؛ لأنّ الأطفال في جميع أنحاء العالم  
هم الصنف البشري الوحيد الذي لم يبدش ولم يلحقه  
الزيف؛ وحدهم الأطفال بإمكانهم تغيير العالم يقول:

"تعلم ميلاد الولد البار

من صلب الظلم ومن رحم الفار

يقطر لحرأبيه

ويشري للحر على الأطفال-

هذا هو الطفل الذي سيخلقه الدمار؛ إنه المجنون الذي  
يتحكّم مستقبلا في كلّ شيء؛ يقول:

"وأني فتلتني أشواقني

طفلا مجنونا أفتح في قلبي أر أغلق بابا مهمل-

وهو نفسه الطفل الذي من أجله يتساقط المطر ليس من  
السماء إلى الأرض فقط ولكن في داخل الروح؛ يقول:

"كلما مرّ طفل وراحت فراشاته تتطاير حولي بغير حفر



وهي عبر الشوارع تستنزل الغيث للبرسات  
وتعلّق في كل نافذة  
حزمة من غداً.

هكذا لا يضيغ الشاعر في متعة الرؤيا بل تكتمل الصورة  
لديه فيعود من حيث ابتدأ. يعود ليحكم اللّحمة بالسداة  
وتكتمل الرؤيا.

### (3) تجلي الرؤيا :

يقول رائد الحدّاء في الشعر العربي الحديث بدر شاكر  
السياب:

"سحطت الرؤيا على عينيّ صقراً من لهيب"

ويقول عبد الوهاب البياتي :

فألعاشق الفتره

نصبرني ملكاً للرؤيا

وفي "عثرية القرن الأول" من "أغاني مهبّال دمشقي"  
يقول أدونيس:

"ذاهل تحسّ شاشة الرؤيا مأخوذ بالرفض - يا رجل! قل  
لنا أية تأييد"

ليس من شكّ في أنّ الشعر الحديث هو شعر الرؤيا، أو  
هو يتخذ من الرؤيا وسيلة للكشف، أو هو الرؤيا، يقول  
أدونيس في كتابه "زمن الشعر":

"لعلّ خير ما نعرف به الشعر الجليلد هو رؤيا"

ورد في لسان العرب :

"الرؤيا : ما رآه في منامك. والرؤيا النظر بالعين  
والقلب."

تتضافر الرؤيا مع الرؤية في الشعر لإحداث "ميكانيزم"  
فاعل من شأنه إنتاج الدلالات على غير مامو معهود. ولأنّ  
الرؤيا هي جوهر الوجود الحقيقي الذي لا يتركز فقط على  
الظواهر الخارجية بل يتأسس من التجربة الباطنية للفرد  
ومفردات الحلم ومكونات الفرد الثقافية الأصلية. تتجه  
الرؤيا لتصبح موقفاً من الوجود إن لم تكن الوجود في  
جوهره العميق. وبهذا يصبح الشعر/ الرؤيا فعل وجود  
يصطفي عناصره من تجرّبة الشاعر الحسية والذهنية

دلالات في مستواها الحاف المباشرة وتضعين هذا  
المستوى ثم الاشتغال عليه لتوظيف استعمالاته العادية بل  
واستثمارها إنّما جاء لتتويزها وشحنها بدلالات سياقية  
أكثر تأملاً. فالقزاعة التي جرت عادة الفلاحين بنصبها  
واقفة في الحقول والبساتين لحماية خضروات مزارعهم  
وغلال أشجار بساتينهم وسنابل حقولهم بحيث تفرّغ منها  
أسراب الطيور المفسدة مثل أسراب الدورية فتطير بعيداً  
عنها. هي نفس القزاعة التي يستخدمها الشاعر بذكاء  
لتدود عن براعم العبارة وعمّا في أشجار بستان النصّ من  
أزهار الأفكار وحبّ المعاني إثراء لشعرية النصّ بأكثر من  
دلالة عميقة.

فالشاعر في الحقيقة فلاح. فإن كان هذا الأخير يشتغل  
في الأرض، يحرثها، يهويها، يسقيها، يسمدها، يزرعها،  
يقوسها، يبرعها ويسهر على ما تنبته وتثمره. فالشاعر  
يحرث العبارة، يهويها، يسقيها، يسمدها، يقوسها  
ويبرعها. والكلمة الدالة الموحية هي في آخر الأمر للثمر  
الطيب المرجو.

والقزاعة كما سبق وأشرنا هي ما يلجأ إليه الفلاح لإفرد  
الخطر عن ثمار مغروساته. أمّا هنا فقد استعملها الشاعر  
لإبعاد الخطر عن الأرواح البريئة، هذه الأرواح التي مازالت  
متعلقة بالمبادئ الإنسانية النبيلة. وهذه القزاعة. وإن  
استطرد الشاعر بشأنها متوقفاً عند تفاصيل أجزائها  
- وهو استطرد شقيق - هي القصيدة في الحقيقة، إنها  
وسيلة الشاعر لمقاومة القبح الكوني والثقافي الذي يريد  
أن يستأثر بالوجود.

أمّا أبلغ الإحالات لتوظيف صورة القزاعة؛ فهو في  
مزجها بأشياء الطفولة؛ تلك الأشياء الحميمة؛ الصافية؛  
الخالصة النبل؛ والمصرة على البراءة فقد وقّ الشاعر إلى  
أبعد حدّ في الربط بين القزاعة في تمظهراتها الأولى وما  
أضافه من دلالات أخرى وصبرها بموتيفات جاء بها من  
عواالم الطفولة؛ يقول :

"فلذا أجدت في النواصر أهدابها،

أخرجت دمية الغرق

وتعالى الحكاه

[أبي طاهر بسخيلها... طلبت ربي ما يخبرها]



خلالها الشاعر متماسكا في بناء دلالاته وفق تصور منسجم؛ وهو ما يظهره أيضا اشتغاله على اللغة وحرصه عليها؛ يقول فوكو:

“الحقيقة لا وجود لها؛ اللغة فقط هي الموجودة”

لغة فعاليتها القصوى، بما أنها هي الوجود الحقيقي للكان وأي استهتار بها هو استهتار بالوجود؛ لذلك يعتني محمد الهادي بوقرة بلغته اعتناء خاصا ليس فقط لأنها حمالة رؤياه ولكن لأنها تدخل ضمن منابع هذه الرؤيا؛ لا يغامر بها ويحرص على التعامل معها وفق المعادلات المالوفة؛ يشحنها بانفعالاته وتدفقات وجدانه دونما استنزاف لها ولذلك قلن بدا واضحا أن الشاعر يمتلك القدرات الكافية لتصريف كيميائية الفعل الشعري وما تعنيه من قدرة على توظيف مجموعة من التقنيات كالتماثل والتورية والمجاز والكنائية والتشبيه والاستعارة والتداعي التلقيني إلى غير ذلك مما هو ضروري في شعرية النص، فإن لم يقم باستغلالها مجانيا أو عشوائيا ولكنه حاول توظيفها لخدمة رؤياه ومن يقرأ نص “رؤيا” يحسبه نثريا في حين أنه جاء على تعمية الخب وببدو أنها مراوغة من الشاعر لما يتطلبه مقام النص من التوهج والتجلي والاندفاع.

#### (4) أخيرا:

تجني هذه المجموعة الشعرية - فزاعة الأقلام والورق - لتنضاف إلى التجربة الشعرية لمحمد الهادي بوقرة؛ هذه التجربة التي تمتد لأكثر من ثلاثين سنة؛ ولتؤكد رسوخ الشاعر في ملكة الشعر وقدرته على جعل هذا الجنس من أجناس الكتابة قويا ومتينا وصلبا في مواجهة الخيبة والبؤس اللذين أصابا كل شيء؛ إنه بهذه الرؤيا الأخانة وإن تثلوت أحيانا بالوإن فائمة بعيد شيئا من بريق الأمل المنطفي.

والواقعية ولديه طموح للتجلي في الحاضر والمستقبل من خلال تأملاته لما يحيط به فيشير ويبدئ ويبدئ ويكشف ويخلص. الشعر خلاص بما أنه رؤيا الوجود التي لا تستمد مقوماتها من منابع إجرائية بما أنها تؤمن أن الإنسان، والإنسان وحده، منبع كل شيء.

في هذا الإطار يتنزل شعر محمد الهادي بوقرة شعر الرؤيا؛ رؤيا ترويح بالقوة والحياة والاندفاع غير أن الشاعر يكتشف أنه واقف على أرض بور؛ أرض رخوة؛ أرض الحسارات والفقدان فتأتي نصوصه من تصادم هذه الرؤيا بزمن الهزائم؛ زمن العار؛ زمن اللاشيء؛ زمن الخوف، لكنه وقد أسلم روحه لهذه الرؤيا، يقف، ويقف ولا يتهاوى. يقول:

أقف  
أقف  
أنا كذا أتى لم يرني أحد  
أنهاري - أجمع ظلي - وظلي التحف  
أنا كذا أتى لم يرني أحد  
وأحيي الخوف  
وأصرف.

إن تكتمل الرؤيا ينكشف المستور ويغيب المحظور ويذول الخوف.

ولعل هنا أيضا مما يشد الانتباه مرة أخرى؛ أن محمد الهادي بوقرة جعل من الطفولة متبعا من منابع الرؤيا عنده. يقول:

“وسلبي اللعبة في كفي  
أطلق نبض الحزن عليهم وعلى

لا مفر. يستجد الشاعر بالطفولة وعوالمها لتشكيل رؤياه وهو ما يجعل من نصوص هذه المجموعة الشعرية متناقضة؛ في هارمونية ذات انسجام ملفت؛ بحيث يبدو من



## صيغ الزمن ووظائفها في أقصوصة "الورد والرماد" لمحمد آيت ميهوب

### الهادي المزوغي

وما نود استخلاصه من تعريف لالاند: أن الزمن فكرة مجردة متخيلة في صورة خيط يجر الأحداث ثم إن الإنسان يكون دوماً في مواجهة الزمن في حاضره والأحداث ترد منتظمة في خيط الزمن وفي صلب الخطاب الشفاهي أو المكتوب بحيث يكون الزمن متمكناً من الخطاب لا ينفك عنه ويجري في مكوناته جريان الماء المتدفق في سهيل الأرض أو الدم في شرايين الإنسان.

وقد أضحى النقد الحديث أن الرواية فن زمني في المقام الأول مثلاً في ذلك مثل الموسيقى. وكيفية التصرف في الزمن في الكتابة السردية يشكل العلامة الفارقة بين النمط التقليدي والنمط الحديث في الرواية من حيث الأسلوب والبناء (4). والزمن من هذه الوجهة يعتبر المدخل الملائم للولوج إلى عالم النص الأدبي بعامة والنص السردى بشكل خاص (5) في تجلياته الأسلوبية والخيالية وما يحيل إليه من أبعاد دلالية.

ومن الضروري أيضاً أن نشير إلى أننا في استخدام هذه المفاهيم لا نميز بين السرد والرواية داخل النص القصصي لأنهما يؤديان دوراً واحداً في نقل الأحداث. إلا أن الأمر يختلف تماماً بين الرواية وبين الكاتب فهما شخصيتان الواحدة منهما مستقلة عن الأخرى في وظيفتها وطبيعتها (6). فالرواية مثل غيره من الشخصيات القصصية تنتمي إلى عالم الخيال الذي أنشأه الكاتب وهو موجود في النص أما الكاتب فهو كائن حقيقي يتمثل بدوره في كونه منشئ النص الأدبي بكل مكوناته القصصية وينطوي هذا النص على رؤيته للوجود. ولذلك فإنه لا يبقى محايداً عن العالم الذي يبدعه ويخيل أحياناً المنتمين أن الفصل بين الراوي والكاتب يبدو عملاً صعباً لأن الأفعال ترد منسوبة إلى المتكلم بصيغة المفرد

نعني بصيغ الزمن القرائن اللغوية الدالة على الزمن التي ورد استخدامها في سياق أقصوصة "الورد والرماد" (1) للروائي محمد آيت ميهوب. ويمكن أن نصنف هذه العلامات إلى إشارات متحصصة للدلالة على الزمن مثل "السنة، العام، اليوم، الصباح، المساء، الصيف، الخريف، التواريخ" وأخرى متلبسة بهذه الدلالة من قبيل "الشباب، الصبية، الكهل، الأطفال" وهي في الواقع زمنية مرتبطة بعمر الإنسان وصيغ الأفعال والظروف والاحوال وهي قرائن تتعلق بزمني الحدث والخطاب القصصي. وقد وظفها الكاتب في السرد وأعطاهم بدلالات مختلفة في بناء الحكاية.

إلا أننا نتوسع في التعامل مع هذه المعايير الزمنية في دراسة الكتابة السردية في "الورد والرماد" بحيث ننزل هذه الإشارات اللغوية المختلفة في صيغها في إطار مفهوم أوسع استقر في النقد القصصي سواء في المدارس الغربية أو المناهج العربية في تناول النصوص السردية. ويمكن أن نعرض نماذج من هذه المفاهيم على سبيل المثال كزمن الحدث أو زمن الخطاب أو زمن الكتابة (2). أو الزمن الذاتي أو الموضوعي أو الباطني أو الخارجي أو الزمن المتعاقب أو المتواتر وما تستوجبه هذه الأزمنة من أساليب قصصية من سرد ووصف أو حوار باطنياً كان أو صريحاً.

وما تجدر الإشارة إليه أننا نستخدم للدلالة على الزمن التعريف الذي تملكه لالاند في معجمه وحدده بقوله الزمن هو "متصور يمثل في ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو أبداً في مواجهة الحاضر" (3).



نجح محمد ميهوب في إقناع المتقبل بصحة هذا الوهم مستخدما شتى أساليب التخيل ومن أهمها التصرف في نظام الزمن وترتيب الأحداث بالتغيير والحذف والاختزال والتفصيل وعلى سبيل المثال يجهد الراوي نفسه في تذكر السنة التي جرت فيها القصة فيجعلها تمتد على مدى خمس سنوات.

على أن قصة الشباب والصبيّة المسيحيين وعلاقتها بأطفال الهي في "الورد والرماد" لا تتجاوز في واقع الأمر فصلي الصيف والخريف من عام 1939 والراوي في الواقع لم يعين هذا التاريخ إلا في نهاية الأحداث المسودة. وليس يعني ذلك أن القصص قد انتهت أحداثها في خريف هذا العام بل امتدت صلة الراوي بقصة الشابين سنوات طويلة بعد ذلك لقد نسيتهما فعلا ولكنني كلما جرت تلك المقبرة المسيحية الصغيرة أحسست بمعول ينفذ عني الغبار وبشلال ماء يندفع بجلو الصدا (8) وبهذا الخطاب يعقد الكاتب الصلة بينه وبين القارئ ويخبر بأن الحكاية ما تزال متواصلة

والعتمعن في لقصص "الورد والرماد" يدرك أن بناءها يتخضع إلى خيط الزمن - على حد تعبير لالاند - من بدايتها إلى نهايتها وتمتد الحقبة الزمنية - كما تمت الإشارة إلى ذلك سابقا - من انطلاق الحرب العالمية الثانية إلى تاريخ كتابة النص القصصي وتشكل الإطار الذي تنتزل فيه القصص بكل مكوناتها السردية. وهي تنطوي في الواقع على حكايات ثلاث متداخلة متشابكة رواها السارد متراوحة، متعاقبة وهي :

- قصة الشباب والصبيّة وذهابهما إلى المقبرة.
  - قصة صبية الهي والشابين المسيحيين
  - حكاية السارد وعلاقته بأترابه وبالفتى والفتاة.
- ومن المفيد تيسيرا لمتابعة السرد وفهم مراحل الأحداث وتحولاتها - أن نقسم القصص إلى مقاطعها الكبرى الثمانية وذلك استنادا إلى مقياس الزمن.
- المقطع الأول يتألف من بداية القصص "شابين كانا وجميعين ككروخي حمام بين سنابل القمح ... إلى قول السارد" (9) هما يظهران أن عند أول الحي فعلينا الانقطاع عن اللعب ومراقبتهما وهذا يكفي وفيه يستحضر الراوي الذكريات المتصلة بالشخصيات وأفعالها وهي الفتى والصبيّة وهما مسيحيان وأطفال الهي محدد لها

وكان المتحدث هو في الأونة نفسها الراوي والمؤلف معا. كما أن الأمر في استخدام عبارة القصة أو الحكاية أو الرواية لا يعدو أن يكون محمولا على معاني الألفاظ دون الاصطلاح الدقيق.

وفي إطار هذه المعايير النقدية بالذات نروم تناول مسألة الزمن بالبحث في كتابات الروائي محمد آيت ميهوب من خلال نموذج منتخب من مجموعته القصصية الموسومة بـ "الورد والرماد" التي نشرها في طبعتها الثانية سنة 1996 ونال بها جائزة الدولة التشجيعية سنة 1994. وتتضمن المجموعة عشر أقاصيص وردت في 162 صفحة تنوسلها القصص التي نود النظر في مسألة الزمن من خلالها وهي "الورد والرماد" وقد فرغ من كتابتها سنة 1991 وتمتد من الصفحة 60 إلى الصفحة 68

والروائي محمد آيت ميهوب مهتم بتعيين أزمنة كتابته أقاصيصه في هذه المجموعة. ونرى في ذلك عملا له دلالاته من حيث أنه يعين القارئ على تهيئ العلاقة أو المدى بين النص ومنشئه وتبين الفاصل الزمني بين الأحداث المروية من جهة وبين زمن كتابتها من ناحية أخرى.

فالأحداث المروية - على سبيل المثال تنتزل في سنوات الحرب العالمية الثانية بداية من 1939 إلى سنة 1945. وزمن الكتابة حدده الكاتب سنة 1991 (7) فماذا يعني هذا التاريخ بالنسبة للقصة وللكتاب والمطالع أيضا؟

وخلاصة خبر القصة أن الراوي ينطلق عبر الذاكرة في استحضار حدثين يتصل الأول بشابين مسيحيين تعودا على عبور حي يمرح به الأطفال ويقصدان مكانا مجهولا في بداية الحكاية ثم تنبئ أنه المقبرة ويتم القبض على الفتى من قبل ضابطين الماينيين وتبقى الفتاة وحيدة أما الحدث الثاني فهو يخص أطفال الهي والراوي كان واحدا منهم وقد اهتم بتصوير تعلق هؤلاء الأطفال بالشابين وبوصف ماكانوا يمارسونه من ألعاب ثم تمضي سنوات طويلة بعد الحدثين وتظل الذكرى عاتقة ينتسه يستعيدا كلما مر من تلك المقبرة

إلا أن الكاتب قد تغنن في بناء هذه الأحداث وأوكل مهمة سردها إلى راو يلفظ بضمير المتكلم فيتوهم القارئ أن المتكلم الذي يروي هذه الوقائع ماهر إلا الكاتب نفسه وقد



الختام) لأنه يبرز كما ذكر ارتباط بناء القصة بالزمن.

والقصص الثلاث من خلال هذا التقطيع تبدو منتمة إلى زمن الحرب لأن الراوي شاء أن ينزل مجراها في هذا الإطار . فعندما أخذ يستحضر ذكرياته المتعلقة بقصة الشابين قال " كان ذلك أيام الحرب..." ولما تقدم في السرد ذكر أن بعضا من الأحداث المنقولة وقعت " ذات مساء من خريف ذلك العام ولعله 1939" (15). ثم يكرر في نهاية الأقصوصة " وانتهت الحرب واتت حروب أخرى..."

ويمكن أن ننتع هذا السياق التاريخي بالزمن الخارجي إلا أن قصة الشابين وقصة صبيان الحي كلتاهما تنتميان إلى زمن آخر يكاد يكون منفصلا عن زمن الحرب يطلق عليه السارد الزمن الأول عندما أخذ في استحضار ذكريات الماضي في صباه تلك الذكريات التي لم تستلمع الأيام الطويلة أن تمحوها من خياله" أيا يا تراب الذكريات" كيف لم تستطع أن تدفن فيك صورة تلك الصبية وذلك الفتى... (16)". أه يا صاحب الزمن الأول . أنتم الذين أحييتهم الآن جروفا تكتب عنوان الحديث... ولم تكن نعلم أننا علينا تلك الفتاة إلا بعد ذلك بزمان طويل".

ومع ذلك ينسج الراوي خيطا واقفا بين هذا الزمن - ونعني به الزمن الأول - وزمن الحرب العالمية من خلال التذكر فقد استقبل أطفال الحي في اللحظة التي اندلعت فيها المعارك كل الذي أتذكره هو أنها كانت أولى الأيام التي فتحت فيها عيني على الشارع أي على الشمس والقط والناس" وبذلك يتبين التقابل بين الزمن الخارجي والزمن الذاتي ولا شك أن لهذا التقابل دلالة.

وللراوي أيضا زمنه الخاص عندما يستعيد صور الماضي فهي ترسم في خياله واضحة جلية. في هذه اللحظة الحاسمة يتغير زمن السرد من الفعل الماضي إلى الفعل المضارع الدال على الحاضر. "كنا لا ننفقه شيئا مما نلتقط منها. ولكننا ما تساءلنا يوما : لم لا يتكلمنا لعلنا" والصليب الذي كانت تحمله الفتاة لم يجعلنا يوما نستغرب... هاهما يظهران عند أول الحي فعلينا الانقطاع عن اللعب ... (17)" وهو لما يؤوب بخياله إلى مشهد الشاب والصبية وهما يجتازان الحي أمام الأطفال ويتعمل الصورة كاملة في ذهنه يتحول الماضي إلى حاضر فيتوسل إلى رفاقه في ذلك المشهد الحميم متأوها : " أه يا

الإطار الزمان وهو الحرب العالمية الثانية والمكان وهو الحي المقطع الثاني يتكون بداية من " كانت أماسي صيف ذلك العام رقيقة ودافئة... إلى " وما عاد ظهورهما أمامنا بغتة مفاجأة كاملة" (10) ويحتوي المقطع على تصوير تعلق الأطفال بالعتي والصبية اللذين كان يشقان الحي وتشوقهم إلى معرفة مكان ذهاب الشابين.

المقطع الثالث يبدأ من " ذات مرة قدم أحدنا يجري كمن يريد أن يلفظ خبرا ثقيلا " لقد اكتشفت أين يجلس الشابين" (11). ويمتد... إلى " نظرنا إلى القبر الذي كانا أمامه، فرأينا صورة راقديه وكانا شابا وفتاة" وموضوعه اكتشاف الأطفال السر ومعرفة مكان الزيارة وهو المقبرة.

المقطع الرابع ويتكون من " لم نحاول بعد ذلك اليوم الذهاب إلى المقبرة... إلى " فبتعانقان وسط صغب من تصنيفنا وبتبادلان قبيلتين كلمع البصر" (12)... يروي السارد عودة الأطفال إلى ممارسة الألعاب كما كان في سالف الأيام بعد اكتشاف أمر المقبرة

المقطع الخامس من " وذات مساء هن إقريف تلك العام ولعله 1939... إلى فديت السيارة يميننا وانجرحنا الفتاة إلى اليسار" (13) ويتضمن حدث إيقاف الشابين من قبل الضابطيين الألمانين وبقاء الفتاة وحيدة

المقطع السادس من قوله " منذ ذلك اليوم أصبحنا ننتظر قدوم الفتاة وحيدة كثيرة... إلى قوله في " الخريف تتساقط الأوراق ولا تطير وليس للساعة فيه أن تنجرف عقاربها وتلتهم بعض الوقت... ويحتوي على تصوير عودة العلاقة بين الأطفال والفتاة المسيحية الحزينة بعد اعتقال حبيبها المقطع السابع يبدأ من " بعد ذلك بشهور أصبحت كلمة الحرب" تردود على استنثا... إلى وما عاد الشابين يميزنا بحينا الطويل لقد اختفيا ووراءهما اختفت سيارة عسكري جرح صبري أبوابها هدوء الوادي الحزين " (14) ويتضمن وصفا لطغيان الزمن على الشخصيات ونهاية الحرب.

المقطع الثامن من " أترى النسيان مقبرة الغياب... إلى أتأمل صورتني الشيخ والعجوز وهما يرقدان معا وبيتسمان كما كانا دائما..." تأثر الراوي بقصة الشابين.

أترنا التقسيم المقطعي على غيره (مثل التقسيم المتكون من وضع الإنطلاق ووضع التحول ووضع



محمد آيت ميهوب هو زمن التذكّر فجاء خطابه حافلا بالقارئ الزماني وقد استخدمهما لاستحضار تجربته في طفولته مع أبناء حيه واعتمدهما للربط بين الأحداث المروية ولم يقتفيده في سرد وقائع قصته بالخط المتواصل للزمن بل أجمل حينها وفصل حيناً آخر وتسلّعت الحركة السردية تارة وتباطأت طوراً أخرى وكل هذه المميزات في التعامل مع الزمن السردية تجعلنا نعتقد بأن الكاتب يدبّ في البحث عن جمالية إيقاعية وشاعرية في كتابته القصصية تتجلى من خلال القيم الإنسانية التي يصبو محمد آيت ميهوب الإنسان إلى تبليغها. فبالرغم من أن الأقصوصة تنتهي برؤية تشاؤمية تتراعى عند القبض على حبيب الفتاة من قبل الضابطین الألمانین ونقله في سيارة عسكرية إلى المعتقل وفي تغير حياة أطفال الحي بعد ذلك فزال اللهو والمرح وخبا توهج الحياة وأصبحت نادياً حبيباً ورسم عبد الرزاق وولادة الشبان يمران بالحي الطويل. بالرغم من كل ذلك يعمد الكاتب إلى الزمن مرة أخرى ويرى في صورة المسيح على الصليب يحيط به قلب حديدي وفي صورة الشيخ والعجوز فوق القبر على شفتيهما ابتسامة دائمة دليلاً على أن الحب لا يموت أو يحى أو يزول من الوجود بالموت أو الحروب أو الزمن كما أن التقابل بين حياة الأطفال في بقاوتها وبراعتها وعلاقات الحب التي تسودها وبين ما تؤدي إليه الحروب من قتل وتدمير وشقاء للإنسانية يكشف عن رؤية للوجود ترى في الطفولة رمزاً لسعادة البشر. وفي التواصل بين البشر مهما كان انتماءهم الديني أو الجنسي أو اللغوي ضماناً لتحقيق التفاهم والتآخي.

إلا أن الأمر يمكن أن يتجاوز هذه الدلالة الإنسانية العامة ليحيل إلى دلالة حضارية تتصل بواقع الشعب التونسي زمن الحرب العالمية الثانية شعب لم يكن يدرك ما يجري في العالم، حواليه، من حروب وصراع بين الدول الغربية وما أدى إليه كل ذلك من دمار وضحايا إنه أشبه ما يكون بأولئك الأطفال في الحي المشغولين باللهو واللعب والمرح ينظرون إلى الدنيا بأحداثها الجسمانية من زاوية سطحية وضيقة ألم يقل الشابي في شعبه ذلك البيت الشهير في قصيدته "النبى المجهول"

أيها الشعب أنت طفل صغير \* لا لعب بالتراب والليل  
مض

تلك هي بلاغة القصة وتلك هي رسالة الكاتب.

رعة الذكريات، لا تحركوا؟ وأن... نسيم الخطى يطللك شمساً وفتيلاً أيام الصقيع (18). وبالذكرى يعود الراوي إلى عهد الطفولة عهد البراءة والطهارة والمحبة والتواصل وتشكل العودة مغامرة متعة لدى الراوي أن يديه غير أن تجوية العودة تعتبر من جانب آخر محطة قاسية ما أفسى غير الذكريات (19) لأن الرجوع إلى ذلك الماضي بكل تفاصيله وإلى تلك الحياة النابضة المتدفقة بالمشاعر الفياضة يكاد يكون أمراً مستعصياً إن لم يكن مستحيلاً.

ويمكن أن نقرر دون أن نجانب الصواب أن زمن التذكر يتكون في واقع الأمر من زمنين اثنين يؤلان معا إلى الراوي: يستعيد الراوي في الخيال بأحدهما تجربته مع أترابه في الزمن دور حاسم في تشكيل الشخصيات القصصية في "الورد والرماد" فهي تنتمي في معظمهما إلى عهد الطفولة: الشباب والصبية المسيحيان وبناديا وليلى ونجوى ورؤوف وليس لهذه الشخصيات من مشاغل الحياة سوى اللهو والمرح والرقص والتسابق والفناء واقتن زمن التذكر أيضا بالطبيعة في فطلي الصيف والخريف واستعار صورا جميلة للشمس واللمر حتى تلك الشمس المرتقالية نراه تحبس إلى كرسيا لترقب القادمين (20) "عندما ارتدت الشمس جلباب السماء وغلفت أشعتها القبور والصليبان بلون الورد الرماد رأينا الشبابين يلحمان ويستعدان للعودة". واكتسى أسلوب السرد صبغة شاعرية ورومنطيقية أتاحت للكاتب أن يتحرر من قيود الزمن.

إن المقبرة تمثل رمزا زمنا آخر في بناء القصة يحيل هذا الرمز - دون شك - إلى العدم والفناء ووجود الشابين المسيحيين مرتبط في القصة دائما بالمقبرة وقد وضعت فوق القبر صورة الشابين المدفونين. ويخيم على الزائرين كلما قصدا هذا المكان الصمت والخشوع. والحقيقة أن هذا الحزن يتقابل مع ما يشيع بين أبناء الحي من المرح والحيور والحب فماذا يعني إذن هذا التقابل؟ هل يعبر عن رؤية عدمية للوجود الإنساني؟ وأن الإنسان - مثل الطفل غافل عن الموت والمصير المحتوم. هل إن الإنسان بالحروب يدمر مصيره بنفسه وهو لا يفقه معنى لأفعاله الزهية؟.

نود أن نذكر أن الزمن الذي هيم على الراوي في قصة



## الاحالات:

1. محمد آيت ميهوب. "الورد والرماد" مجموعة قصص. ط 2. بي 1998.
2. د. عبد الملك مزناش. "في نظرية الرواية" سلسلة عالم المعرفة عدد 240 سنة 1998 المقالة السابعة: علاقة السرد بالزمن ص 199.
3. المرجع السابق ص 200
4. Tzvetan Todorov. Les Categories du recit litteraire. In. 4. Communications n 8/1966.
5. محمود امين العالم مقالة بعنوان "الرواية بين رعنيتها ورمعتها" صمرت بمجلة فصول عدد خاص بالزمن في الرواية الجزء الثاني ص 13 سنة 1993.
6. كسعيد المزروقي وجميل شاكر. مدخل إلى نظرية القصة الدار التونسية للنشر سنة 1985 فصل تحليل النص القصصي.
7. محمد القاصي. "تحليل النص السردى" دار الجنوب للنشر. تونس. 1997 ومن القصص ص 45، 46.
8. الورد والرماد ص 68
9. الورد والرماد ص 68
10. الورد والرماد ص 61، 64
11. الورد والرماد ص 64، 66
12. الورد والرماد ص 66
13. الورد والرماد ص 67
14. الورد والرماد ص 68
15. الورد والرماد ص 60
16. الورد والرماد ص 67
17. الورد والرماد ص 60
18. الورد والرماد ص 61
19. الورد والرماد ص 62
20. الورد والرماد ص 61



## صهيل الأسئلة

بوح الأنا - الآخر

### عذاب الركابي\*

(إن إحساسي بمحنة الآخرين يهون عليّ معاناتي)

الجمعة القصصية ص 70

أمام مرأى من جميع أولئك الناس الذين فرض الخوف وجوههم وشلّ الجبن حركتهم، تدعكها أقدامه بعنف ثم يلوذ بالفراغ ص 14.

١- قصة (طريق دار العجايب) قصة سيكولوجية بالدرجة الأولى، ومن خلال متابعتي لقصص الشارني وجدت قصصها تحمل هذه الخاصية ربما لأنها تتعامل مع أبطالها، وأحداثها، وواقعها باحترق ونزف كبيرين، فتأتي الكتلة هادئة مبهورة بتوقيع أحشائها الجريحة، وبجسدها المرتعش، حيث تبرز (الأنا - الآخر) الحقيقة المهمة، وليست (الأنا) الفضولية المتفطرة والمتبجحة الكاذبة؛ (حدثت بكبرياتها المطعون في وجوه أولئك الناس، أحسّت أن جدلاً أخرس يقف حاجزاً بينها وبينهم) ص 15.

3 - في قصة (الله يحيني يا كريدو).. يتماهى معها الأعظم مع هموم الآخرين، (إنني أعيش مع الشخصيات التي أخلقها) - فنرسوا ساجان .. فبطل القصة (أحمد الشريف التونسي) الذي كاد يدفع حياته ثمناً للغربة في صحراء العرب الفاحلة، يتعاطف عنده الإحساس بالإمتنان، فيتفوق على فقره وحاجته بكتاب الكرامة وشموع النفس وهو يوسم صورة بشعة ومحرنة وجارحة لذلك الواقع الذي انفجرت أقدامه الجريحة في حله .. وكذلك (طاهر) معلم المدرسة هو الآخر فضل الفقر على الإمتنان والإذلال اليومي بعيداً عن أسرته وأهله، وإذا كان هناك ثمة صرخة فهي تقرا في كلمات القاصة التي وجدت زمنها، وهمومها، وقضيتها مع قضايا أبطالها الذين اختاروا الصدق، والإباء

٢- "صهيل الأسئلة" \* - قصص طويلة، متعددة الهموم، تمسحها حنجرة صافية، هائمة بقضايا الإنسان المقهور، وأصابع تحترق جنونا، وإبداعاً، جديداً!!

٢- اعتقد أن تعريف ميلان كونديرا للرواية على أب من (اكتشاف ما يصعب اكتشافه) ينطبق على كل الفنون الأدبية بما فيها الرواية - وقراءتي للجموعة القصصية (صهيل الأسئلة) وهي الثانية للكاتبة التي تسمية (شجرة الشارني) جذبت في ذاكرتي تلك العبارة للواقع الذي تعيشه القاصة، وتتحدث عنه، وتتعاظم معه بأحشائها وأظافرها معا، واقع موجود ومالوف بكل سلبياته وإيجابياته، لكنها وهي تكتب سيرته الحقيقية تسخر أصابعها، وعينها، وحنجرتها وعقلها كي يعملوا عمل الميكروسكوب وهي تكتشف في هذا الواقع (ما يصعب اكتشافه) .. وإذا كان هناك ما يسمى بـ (صدمة الواقع) - قصة - طريق دار العجايب تقول ما هو أعمق وأبلغ بكثير، فالرواية - بطله القصة نفسها تنفعل في الحديث عن همومها وعن الواقع الذي أودت أن تعيشه شعريا [Poetical] فوجدت نفسها تؤدي فصلاً درامياً، أشبه ببطلات أفلام المغامرات، سينمائية مفروضة، من إخراج واقع رث، وهي تحاول أن تنتزع (قلانتها) هدية زوجها الغالية من بين مخالب ذلك اللص الذي لم يبال بمشاعرها ولا بمشاعر الناس الذين حوله، والذين سمعت لهم الكاتبة صورة كاريكاتيرية مضحكة - ميكية، أشباه رجال، سلبون، جننا، ومتخاذلون، شاركوا ذلك اللص لعلته النكراء، وهم يصيرون على رأسها المثل وأبلا من اللوم، والتوبيخ، والسخرية أيضاً (يرفسها ذلك الخنزير بقسوة \* كاتب وشاعر عراقي يقيم في بغداد/ ليبيا).



بالخدعة والقوة فهذا امتهان وقهر، وحين تفقد المرأة - نسيج الحياة، ورغيف الرؤية والدفي والسكن، فذلك موت، بل هو أقصى أنواعه: (صرخت ملثما.. ولكنني لن أتحمّل مهانتي بين قومي، الأرض التي لحقني الذل فيها لا خير لي فيها، لن أعيش مقهوراً في أرض كنت سيدها) ص 87

(محبوبة يا أم الخير والفرح، يا نواره أرضي وشعاع قلبي لو فقدتك بالموت لكان الأمر أهون عليّ من أن أفقدك سهواً بالحياة) ص 92

الأرض هي كل الوطن، و (محبوبة) هي كل النساء فذهب الأمطار لا يلقي حليب الأرض، ونسيم وعطر الأسرة لا يطيب ولا يخلو إلا بصوت وخصلات امرأة هي كل الحياة.

في قصة (كلمات بلا نافذة) حبّ جنونيّ!

لأن فكرة الحب مرتبطة دوماً بالجد - ميلان كونديرا لكّته حبّ بلا أمل، وقد مات في العهد، مهد الزمن، ولكنه خالد في ذاكرة وقلب ودماء (نبيلة) التي ولدت في رحم الجزر، وشبّت وتزوّجت وهي ترعى زهوره التي أدارت ظورها لنفسها للحياة.."

اعتمدت القصة على أسلوب التداوي أو المونولوج الداخلي الذي أطلق عليه كونديرا (مكبّر الصوت) الذي لم يعرف استخدامه باعترافه هو، وقد كان عالياً في رأس (نبيلة) ولكنها حين تصحو في حقل البقطة، تجد نفسها أنها تهدر زمناً.. عمراً تعجز ذكرى الحب عن إعادته أو حتى تجديده - لقد ضيّع الزمن حبّ العمر وانتهى الأمر. كان ينبغي عليّ أن أكون أكثر سخفاً وأقلّ أدبا حتى يحبني) ص 123

7- في (سهيل الأسطة).. أجوبة عمياء، في غابة من الأسطة التي ترى، واقع مصهور تماماً في حلم مزعج، فالطلاق حالة اجتماعية تسود في مجتمعاتنا، مساوؤه أكثر من إيجابياته، وقد حلّه الشرع - إذا ما كانت الحياة مستحيلة - وجعلته بغضاً للتنفيذ منه، والاحتكام والإقصاء إلى صوت الإنسان وعواطفه التي لا يمكن أن تتخثر، بل تصير شجراً باسفاً يمكن أن يكون مصدراً لنسائم الحياة، وسكناً دافئاً لأحلام طير مهيب الجناح"

تتناول القاصة رشيدة الشارني الطلاق كإحدى سلبيات مجتمعاتنا، لما يتربّط عليه من تعب، وهلاك، وفرقة، وإخفاق، وكراهية، ورعب حياتي، وقد كانت بطلاً

كرؤية وطريق لحياة شريفة كريمة: (إني أدافع عن بعض القيم التي بدونها تصبح الحياة غير جديرة بأن نحياها) - الأبير كامو

(أه كريدو، جئت أخيراً .. ترنحت خطواتي يا صاحبي فوجدتني أسقط هي هذا الحب اللعين الله يحبني يا كريدو لأنه بحث بك وجعلك تكتشف مكاني) ص 33.

4- تتنوع الهوم، تتعاطف، وتزداد عمقا، ومصدرها واحد هو نضجها الإنساني، وبالتالي فهي هوم مشتركة، رغم اختلاف تربتها وأسابيها لكنها تعرض على شاشة واحدة وهي الواقع المرئى الذي دفع البطلة في قصة (طريق دار العجايب) إلى الهستيريا والجنون، وهي ترى الجرم مؤيدا ومباركا بالحب والسلبية والتخاذل الذي أبداه الآخرون .. وجعل من (أحمد الشريف التونسي) في قصة (الله يحبني يا كريدو) لعبة بيد صاحب العمل (طاهر) يكره نفسه، ويذهب إلى مواء الأخير تشييعه حسراته وأهاته وأحلامه التي لم تتحقق، وما هو (محسن الأندلسي) يسافر باحثاً عن علاج لمعيشته، وخلاصاً من واقعه، وهذا من أن يحوي حسن الحال عاد مريضاً بـ (السيدا) المرزعي الكبير الهيك الذي جعله محل رافة وعطف المحيطين به. وهنا تسكب رشيدة الشارني على الورق همّاً إنسانياً، تعالجه بإصبع واثق، وحرف متقن، وجملته مثيرة، فتجديك بأسلوبها القصصي الشيق، ومعالجة درامية حصرية ثقافية هادئة بعيداً عن الإبهاء والسينمائية المكررة التي يلجأ إليها العديد من كتاب القصة كأداة إثارة .. وتشويق .. وجذب.. جعلتنا القاصة تتعاطف مع (محسن الأندلسي) كنموذج للإنسان المعهور دون أن تلجأ إلى وصفة كاذبة أملا في علاجه: (عليك أن تفكر بالعواقب قبل أن تغادر بلدك، أجيب غاضبا؛ ولكنني لم أفعل شيئا للمستقبل في بلدي، الراتب السخيف الذي سيجنأ أنفسنا من أجله وحرمانا بسميه من نور النهار) ص 73.

5- في قصة ( تلك السندانية تعرف الجواب) تحسم القاصة يشغافية عالية جدل (المرأة - الأرض) و (العشق - الحياة) بلا دموع أو زخرف اجتماعي، فالأرض التي تصادر وتضرب لا تختلف عن امرأة تفقدنا فجأة، وهي التي ترتب على إيقاع ملامحها حياتك وتعيد لك الأمان حين تفقت ضحككها فوق جسدك الملهب الذي جعلته الهوم نحلا وحين تضيق الأرض - شريان الوجود من بين يديك



بدلاً أكثر صدقاً وعدلاً وحرية).. وهذه العبارة لرشيدة الشارني فيها نصيب كبير، فهي لا تتخذ من الكتابة متعة أبداً، بقدر ما هي ( بليّة ) لأنها تنبثق عندها من (الإحساس بالظلم) كما يعبر (همنجواي) .. وأنها لحظة تحرر وانعتاق من هذا الظلم، لخلق عالم أكثر عدلاً، ومن هنا جاءت قصصها شهادات إدانة للواقع تارة وانتماء إلى كلّ ما هو صادق ونبييل وإنساني تارة أخرى..!!

وهذه القصص التي جعلت منها القاصّة لوحات مدعشة جاءت إلينا مشغولة بحميمية وشفافية كبيرة، لا لتعكس الواقع بل أنها الواقع نفسه، ولهذا تبقى قصص رشيدة الشارني؛ ( حية لأنها عن حياة الناس الحقيقية ) كما عبر الروائي رشاد أبو شاوور..!!

القصة (سعاد) وطفلاها الرائعان نموذجا للإحباط، والفشل والتمرّق والإرباك والقلق الذي عطل كلّ ماكينات الحياة التي تدور وتعمل بوقود الحبّ والألفة، والمودة وضوء الحياة الأجل!

رشيدة الشارني في كتابها سهيل الأسطة تضع ( أسئلة ترى ) لأنها تدفع القارئ لأن يتأمل، فالجانب التأملي يقود إلى معرفيّة عالية، وهذا من أخلاقيات القصة الناجحة: (ذلك الرجل الذي حقن حياتي بجرعات من طبعه السام وجعلنا نحن الثلاثة نتقاسم العذاب لا أريد أن أسمع حديثاً عنه) ص 141.

8- تقول الكاتبة والروائيّة د. نوال السعداوي: ( اكتب لأن العالم لا يرضيني، ويفضيني، فبالكتابة أخلق عالماً



## منطق الممكن

### قراءة في "ذاكرة المدينة" لعبد الرحمان مجيد الربيعي

محمد الدوهو\*

تجربتي لا يتوقف عند أية أرضية مهما كانت المغربيات فيها قوية (5) فالكتابة عند الربيعي تتجاوز لمنطق التسميات الأدبية وانفلات معرفي ليق من جدل الرواية للرواية والتجنيس الذي ساد الحقل النقدي بعد هزيمة 1967. خاصة مع ادوار الخراط وجمال الغيطاني، فالأول يرى بأن الرواية العربية بعد هزيمة حزيران، هي رواية "التوسيع الجذبة"، وهي تسمية جعلته، وتحت تأثير الرواية الجديدة/في فرنسا مع جان ريكاردو وناتالي ساروت وآلان روب غرييه وجورج بيريك، يعتقد "أن الجنس الأدبي في هذه الفترة، فترة تخلق للرواية العربية منذ "زينب" حتى نجيب محفوظ ويوسف ادريس واضرابهم من الكتاب الذين اصطلعنا عليهم بالواقعيين أو التقليديين أو الرومانسيين. الجنس الأدبي عندهم هو في نهاية الأمر غير قادر على تمثيل الهوية الخاصة لا لهم كروائيين ولا لشعوبهم" (6) أما الثاني، فهو على الطرف النقيض لرأي الأول يقول: "جيلنا هو الجيل الذي عاش هزيمة 1967 ولم يكن عنده إحساس بالذنب تجاه ما حدث في عام 1967 لقد بدأ بالإحتجاج وهذه كلها عوامل أدت إلى جديد في الشكل والمضمون يسميه البعض بالحساسية الجديدة" وهي تسمية أرفضها لأنها سخيقة ولا معنى لها ومبهمة وغامضة، ويسميه آخرون "بالحدادة" (7) وفي تجاوز الربيعي لهذا الجدال الثقافي المحكوم بتصورات جمالية (استطيقية) وايدولوجية، يدير ظهروه للتسميات والتصنيفات الأدبية، يقول: "إن التسميات لا تهمني ولا تهزني ولا تفرحني، وفي نفس الوقت لا تكسفيني، إن عمرا كتابيا يمتد لعشرين عاما ملأ بالحساس والثقة والطموح والتجاوب من شأنه أن لا يوقف

### أولا الكتابة ونسق الإستمرارية:

إن اختيار "ذاكرة المدينة" (1) للقراءة والتأويل اختيار يحكمه تصور نظري عام يرتبط بمفهوم الكتابة عند عبد الرحمان مجيد الربيعي.

إنه كاتب كما يقول - لا تعرف "أعماله المهادنة والربيعي على الأكتاف" (2) كتابته كتابة الإختلاف والتجاوز للربيعي على الاستمرارية والتراكم. وفي استمرارية الكتابة عند الربيعي تتحول الكتابة إلى فعل إبتدائي يخلق "شجرة" الكتابة ويرفض الانتماء إلى إملاءات قواعد الجنس الأدبي التي تربط الكتابة بقيم العصر بهكم أن قواعد الجنس الأدبي باعتبارها تنظيما لا زمنيا Organisation achronomique هي منطقيا موجودة قبلها قبل أي تحقيق نصي. فالربيعي، وكما يصف نفسه "كاتب زئيفي"، يقول: "أعتقد بأنني كاتب زئيفي إلى حد ما لا يمكنك أن تجمعني برواحة يد بسهولة، ولذلك فإنك إن قلت معي بأنني كاتب واقعي سرعان ما ألقب بحكمك في عمل لاحق، وهذا السبب بسيط هو أنني كاتب تجريبي لا أتوقف في أية أرض (3)، ولعل هذا ما يجعل الكتابة تتحول عنده إلى عناء تاريخي وفعل اختلاف بقوّة ثبات المعنى المشترك القائم بين الدال والمطلوب في استمرارية المتغير العربي لختلال الكتابة إلى "عملية غليان مستمر وإن كانت نلها لا تخفت ولا تنطفئ أبدا" (4)، فللكاتبة تاريخها هو تاريخ الذات الكاتبة في الاستمرارية التاريخية لنسق الواقع الذي تحكيه، وما بين الذات (الكاتبة) والواقع تعتمد المواجبة ليحصل هذا الزواج الكائوليكي بين الكتابة والتجريب، لأن الربيعي، وكما يقول "كاتب



"ثرثرة صيفية"، قصة تعكس لزمنة الممكن في التحقق من خلال اليد التي تتحول إلى حيوان، إذ تنفتح هذه القصة على أقصى درجات الاغتراب الكائن في الزمان والمكان، والذي لا يستطيع فعل أي شيء بيده التي تتحول إلى "حيوان محنط" (ص 244) لا يجيد مالكة شيئا ليتحول الحوار بين القرد وأطرافه إلى "احتجاج على الصمت والتاريخ"، والصراخ على غرار بطل رواية "الغبثان" لسارتر "يذهب التاريخ إلى الجحيم" (ص 228) وبما أن الفرد لا يمتلك حقه الطبيعي في توجيه مصيره التاريخي، فإن إحساسه بثبات هويته يتكرس في الزمان والمكان - ففي قصة "مغني الحي" تكتشف الذات، بأنها "مخلوق لا يحلم اكتسب مناعة ضد الحلم" (ص 124)، في مدينة تتحول إلى طوق في قصة "الطوق" واستسلمت لقدرها ولا تطيق أن تغيره (ص 145) مدينة الحرمان الذي يجعل حامدا في قصة "المرأة تصحك كثيرا" يعجز طاقات محتزنة في جسده الشرقي اقمعتها الخفوة والدخان والموسيقى وحكايات دومينيك، "مجلجلة" والتي كانت نقبض حزنه وكنيته بنقبض ذلك التردد الذي اقتنص أيامه وأحبالها إلى تنوبة بيزوي" (ص 52).

"ذاكرة المدينة" هي ذاكرة النسيان التي تطال رموز العقل الواعي، كما في قصة "ملكة الجد" حيث تسافر الكتابة في تخوم التاريخ لاكتشافات الممكن التاريخي الضائع، إذ يفوض المؤلف للراوي عبر "الحكي الاسترجاعي" ليحكى ماضي الحاج سعيد الأرستقراطي الوطني الذي بقيت داره شاهدة على مجده التاريخي والإجتماعي البائس (ص 154) وبعد ما انقضت عليه الأمراض وأخذ يذوي تدريجيا رهنا للربو والشلل (ص 180)، وما بين الماضي والحاضر ينتصب ذلك الضيف التاريخي الرفيع الذي يقود القارئ إلى ذلك الزمن "يوم اندلاع الثورة ضد الانجليز، وكان حزيوان على وشك أن ينصرم عنهما تحدى الضابط الإسباني مشاعر الجميع وأمر باعتقال شعلان أبو الجون بحجة امتناعه عن دفع ضريبة الأرض للسلمة الانجليزية ولم يرض على اعتقاله أكثر من عشرة أيام في الصرح العسكري حتى تطوع مجموعة من سكان المدينة، وخاضوا النهر ليطلقوا سراحه ويتروكو رصاصهم مزغردا في سماء صافية زرقاء، (ص 154) وفي خضم فيضان حماس الوجدان الوطني "حمل الحاج سعيد بندقيته وسيفه المقبض وانضم إلى

الذي يحوله إلى "قرد" كما في قصة "القرد" وتتحول أطرافه إلى حيوان، كما هو الشأن في قصة "ثرثرة صيفية" فالكائن عند الربيعي هو هذه الهوية التي تتحول إلى تاريخ من الترقب والذهول وتجعل الأنا "لا يستطيع امتلاك أي شيء" ليقرر الممكن الوجودي الذي تحلم تحقيقه بين ثنايا اللاشعور، نقرأ في قصة "القرد": "في الوقت الذي كانت فيه الشفتان منفجحتين لي، وأنا عطش جدا وملح البحر يجعلني أكثر عطشا، ولم يبق أمامي إلا القلاف، ولكنني صرخت في القرد:

- اصمت

وصرخ صوت في داخلي أيضا

- نذل

ولما كنت قردا ولست نذلا أحسست بأنني مقتد لا أستطيع استرجاع أظنان الشجاعة التي ذابت مني" (13)

تتجمد الرغبة في اللاشعور وتنفتح كممك ليتغلغل الإحساس بالظلم في أعماق الإنسان ويتحول الصمت إلى "حيوان" مفترس له ملايين الأنياب والسموم والخناجر (ص 221) ينقبض على رغبات الكائن ويبتالته التي يشل في إرغام قدميه على السير وفقها، وما كانت الذات تعبده مقدسا أصبح مدنسا، إذ تكشف أن موضوع الرغبة الذي تسعى إلى امتلاكه ليس كما تتوهم، "في وقت لا حق اكتشفت أنني كنت غيبا مخدوعا على طول الخط وأن الشفتين غير مقدستين كما تصورت بل انهما وضيعتان رخيصةتان جدا وتستسلمان ببذالة لكل بسمه وسيمة تزيانها على شفة أخرى فقد رأيتهما ذات يوم تحيكان المؤامرة ليبلغ فيهما لسان آخر وقد سمعت تفاصيل المؤامرة بداهة وهكذا وقع المحذور" تكشف الذات بأنها غبية لانطلاة الحيلة والخدعة عليها لتعترف بأنها "تستحق عشرات الوكالات على فقاي، لأنني أضعت لورع الأيام بين أنياب الخديعة وماغلي إلا أن أعذب جسدي في سبيل أن يثبت لي قلب لا يرحم" (ص 222).

وأمام هذا الوضع الإنساني البئيس تقر الذات في النهاية أن تعود إلى قرد "ينط من غصن إلى آخر ولها ذيل طويل" وتنتمي إلى تلك النماذج التي تخلق وتبقى خطأ، (ص 223)، وتتغلغل تيمة المسخ في البنية العميقة للحكي عندما تتحول أطراف الإنسان إلى حيوان كما في قصة



بضيق، قائلا: "متى تكف عن بحثنا عن الطوامم والآلهة المجهولة حتى لو كان ذلك في جسد رياضي؟" (ص 135)، وأمام هيمنة سلطة النموذج ينتفي دور الفرد في التاريخ وتقهقر أحلامه لتمتد تلك الأيدي من ظلام اللاشعور جانبية إياه في شكل ارتكاسات نفسية تجعل منه كائنا محاصرا. الحصار الذي يتحول إلى أيد وأنزع تمتد من الداخل وتشده إليها فتجعله يتكور ويتضامل وتسحبه إليها حتى يتكدس بأجمعه كأنه عاد إلى رحم أمه، ويش من ضيق المكان (15) وهذه حال سعدون في قصة "أحلام سعدون الصغيرة" (16)، كان طموح هذا البطل في بغداد وبعدما أنهى دراسته الفنية "أن يمثل كاليغولا أو هاملت أو الفتى مهران، ولكنه تكلس في مدينة ناشئة وكاد الصدا أن يطلي طموحه بطلائه الباهتة المستكين، فاستسلم للنتكات والثرثرة والخمرة تعبت عيناه ولم تعودا تستقران على الصفحات إلا بمساعدة نظارة طبية وأخذ شعره بالتساقط وبدأ يلقي به إلى الأمام بتسريحة صينية في محاولة منه لراب الصدع." (ص 20)، يظل الحلم معلقا إلى أجل مسمى في "مخيل" سعدون النفسي لتتملكه حالة من التوتر منزعجة بالجنون ولوعة الإحباط التي تجعل الأدوات التي يحلم يلعبها "تصرخ في رأسه كنبوءات من الجنون وقد حفظها جميعا إذا كان يقف في غرفته بعد أن يفلق بابها وشبابيكها ويضع أمامه مرآة طويلة ويأخذ بأداء الأدوار، كان يراقب حركاته بدقة ويحاول إصلاح ما يراه بأردا منها وعندما يتعب ينطرح على فراشه لا هنا ثم يفرق في نوبة عميقة من البكاء ويهتف بهرقة أين التصفيق؟ أين الهتاف؟" (ص 21)، وإذا كانت السيميائية السردية تحدد التنقل Displacement من مكان إلى مكان على أنه تنقل الرغبة، فإن تنقل سعدون من بلدته إلى بغداد - المدينة - لم يحقق الغاية المرجوة منه، إذ أنه "شاهد في بغداد - انطفاء أحلامه ومزالوا يتألمون عليه فلا كاليغولا ولا هملت ولا الفتى مهران بل دور قصير في مسرحية رديئة مليئة بالصراخات المبحوحة." (ص 22)، تكشف عن عجز الفرد الذي يتحول إلى كائن معسوخ يصير، وعلى غرار كركور سامسا Gregor Samsa بطل رواية "المسخ" لكافكا "خفقاء في إناء أملس عينا تحاول تسلق جدرانه كلما حاولت ثانية تستسلم بعد ذلك" (17).

الكتابة عند الربيعي كتابة عن ممكن مغيب في

المحتججين واتقد حماسا وهو يرى الثورة تكتسح المنطقة عامة فتتقش مضاجع الانجليز" (ص 154)، وهكذا - إذن، نفوس الكتابة في الذاكرة التاريخية لتلتقط لحظات زمن توحد فيه التاريخ والملمعة في النصف الأول من القرن العشرين، وهي لحظة تاريخية تشكل في المتخيل الروائي العربي - خاصة عند جنا مينة وهاني الزاهب وغيرهما من جهابذة الرواية العربية - مرحلة نضج العفولة التاريخية والتي توحد فيها الوجدان التاريخي الجمعي للعرب في مقاومته للاستعمار والانقراض في حلم بناء الدولة الوطنية لكن رياح الطبقة التي تحولت من صوت تاريخي إلى صوت لا تاريخي، كما يقول هاني الزاهب، جاءت لتعصف بكل شيء في خمسينات القرن العشرين بعد تملكها للسلطة، والنتيجة هزيمة شنعاء وانقلاب تاريخي على تراكمات تاريخية مهمة والحاج سعيد رمز تاريخي لها، جعلت اللاشعور التاريخي في الرواية العربية، كما هو واضح من النهاية المأساوية للحاج سعيد، تكتوي بهرقة سؤال القليعة التاريخية بين الأجيال العربية. ان الملاحظ أن طرح الأسئلة، كما يرى خلدون حسن البديع "از طرح الأسئلة والبحث عن إجابات لها لا يكتف شكل البحث الموضوعي الذي تتراكم نتائجها وإجابات عن الأجيال المتعاقبة، وإنما يطرح كل جيل هذه الأسئلة في فراغ تاريخي بمعزل عن الأجيال التي سبقت" وهو ما يجعل البناء الفكري والاجتماعي من الحكاية العربية الحديثة كما يرى محمد جابر الأنصاري، "لا يتراكم طبقة فوق طبقة، ومرحلة بعد أخرى، ليعلو ويتكامل، بل ترى كل جيل يصاب بالهزيمة في قناعات الجيل السابق ويضطر إلى هدمها وإعادة التجربة حتى نقطة البدء، ثم ما يلبث أن ينفج في قناعاتها ذاتها فلا يسلم شيئا ثابتا للجيل الذي يليه غير مرآة التجربة" (14).

يفيق إذن الممكن التاريخي البديل بزموزه التاريخية التي حاربت الاستعمار في حلمها المبني على مجتمع تسود فيه الحرية والقانون، ليحل محله منطق البطولة الزائفة التي تستحوذ على عقول الأحياء، كما هو الشأن في قصة "البطل والمدينة" إذ يتحول الاعجاب بالبطل إلى هوس يمتلك الجماعة، يدفع عادلا إلى القول لناصر "لقد فقدنا البطولة في ساحاتها الحقيقية وانزويها هكذا لنجد التعويض اليوم في عروض مصارع" (ص 139).

وأمام اندفاع وانجذاب الجميع نحو البطل المصارع



التنظيمات المبنية على المنفعة كما تبينها العقل البشري نظرة الفرد العربي إلى السلطة؟ هل جعلته يرى فيها تجسيدا للإرادة العامة وتجسيد الأخلاق كما يقول هيجل بعد ميكيافيلي؟ بعبارة أخرى، هل جذت في عهد التنظيمات ظروف مؤاتية لنشأة نظرية الدولة باعتبارها (أي الدولة) منبع القيم الخلقية ومجال تربية النوع الإنساني حيث يرتفع من رق الشهوات إلى حرية العقل؟ الجواب على السؤال هو النفي بالتأكيد<sup>(18)</sup>

الصيرورة التاريخية للعرب، إنه الفرد - المبدع الذي يغيب من منطق التاريخ المبنى على الإستمرارية وجدل الأزمنة المتغيرة، فرد يتحول إلى شكل بدون روح ويخضع كشكل لاستثمار قيم السلطة العربية في صورتها المخترقة، وإذا جاز لنا أن نقفز من النص إلى خارج النص للعثور على تأويل تاريخي لمفهوم الكائن و"أناء" في استمرارية الإبداع عند الربيعي، أمكننا التحول والتساؤل مع عبد الله العروي: "هل غيرت دولة



## الإحالات :

\*\* موضوع هذا قديم مع نقاد آخرين احتفاء بصور كتاب الربيعي الجديد كتابات مسماوية على جذارية مغربية وقد نظم الاحتفاء اتحاد كتاب المغرب - فرع

مراكش بحضور الكاتب

1. عبد الرحمن مجيد الربيعي - ذاكرة المدينة - مجموعة قصصية - الطبعة الجمهورية العرفانية، وزارة الاعلام، بغداد، ط 1975.

2. جهاد فاضل - أسئلة الرواية العربية، حوارات مع الروائيين العرب، الدار العربية للكتاب، (ص 138).

3. A.J Greimas : La semiotique du texte Exercices pratiques Seuil 1976 p11

4. الحوار نفسه، ص 132

5. الحوار نفسه، ص 132.

6. جهاد فاضل، مرجع مذكور، ص 15

7. نفسه، ص 113

8. نفسه، ص 113

9. الحوار نفسه ص 134

10. الدكتور خلدون حسن النقيب، الدولة السلطانية في المشرق العربي، دراسة بنائية مقارنة، مركز دراسات الوحدة العربية ط 2 1996، (ص 166).

11. Milan Kundera : L'art du Roman. Essais, Gallimard, 1986, p 86.

12. إ. رولان بروت، بلوحة السفر للكتابة، ترجمة محمد بوادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط 3، 1985، ص 41

13. جهاد فاضل، مرجع مذكور ص 94

14. نقلا عن الدكتور خلدون حسن النقيب المرجع نفسه ص 43

15. هاني الزوابي - خضراء كالمستنقعات - رواية ط 1 دار الآداب، بيروت، 1992، ص (232)

16. أحزان سعدون الصغيرة - قصة "عنون في الحلم" مجموعة قصصية، دار الطليعة، بيروت، ط 2، 1974.

17. قصة "عنون في الحلم"، المصدر نفسه، ص 81



## مكتبة الحياة الثقافية

تقديم ع.م.ر.

ديوان محيي الدين خريف

(المجموعة الكاملة)

لشخصه والاحترام لابداعه والاحترام لتفرد وزهده.

يكتب الشاعر خريف مقدمة ديوانه بنفسه ويبدأ حديثه عن ثنائي (الماء والعطش) المصاحبين له فيما يكتب حتى اليوم.

ويؤيد مغطياً من قصيدة له عنوانها (الشعر) نشرت بمجلة (الغصون) في بغداد سنة 1986 ليبدل به على ما ذهب اليه ، يقول.

(وياكلني الشعر حتى تصير الحروف على شفتي رماذ)

إذا لم تبل شفاهي باقطة شعر هلكت

وما نفع عمر بدايته الشعر ثم نهايته الشعر

عد بي الى ساعة البدء عليّ أصادف خلا ولا أصطفي  
ونبعاً من الماء لا اطلب الري فيه).

ثم يعترف بأنه لمزال الى الآن ( يحترق في أتون الشعر وما كان ذلك بمشيتي ولو خيرت لما اخترت غير هذا الطريق الذي لا أبالغ إن قلت إنه مفروش على حد قول النابغة الذبياني :

(هراش وشوكاً ثاراً لم ينبذ)

كما يتحدث عن ولادته (فتحت عيني وذلك كان فدي في عائلة بعيد الكلمة. بعد الله تردهما منغمة ومعاناة وحزينة وحكيمة ثرا تارة ومثلاً وشعراً تارة أخرى)

صدر للشاعر المعروف محيي الدين خريف مجلد يضم أعماله الشعرية كاملة وقد أسماه (ديوان محيي الدين خريف) مع عنوان شارح ثان (المجموعة الكاملة).

ومن حق هذا الشاعر الراحل الذي يمثل أحد أبرز شعراء حقبة أواخر الخمسينات والستينات والذي استمر تواجد الشعر حتى يومنا هذا، نقول من حقه أن تصدر أعماله بهذا الاخراج الرائع الذي يليق بالشاعر وبالشاعر، وقد أصدرته دار المعارف بسوسة التي عنت بنشر الأدب العربي قديمه وحديثه، ولها سلاسل أضافت للمكتبة العربية.

كما أن من حق شاعرنا أن يحتفى به، وأن يُعتبر صدور أعماله الشعرية في مجلد حدثاً أدبياً يخص الشعراء التونسيين كلهم ومن كافة الأجيال، فالإبداع تواصل وكل جيل يسهم في الإضافة لما حققه الجيل الذي سبقه.

ويسجل لمحيي الدين خريف تميز صوته إذ هو شاعر يتمتع بدرجة عالية من الصدق شاغل القصيدة وليس أوضاعها ، يضع بينه وبين اليومى المستباح مسافة لا بد منها. لم يتعكّر على صحيفة ولا على مدججي أخبار أدبية مجانية بمقابل بخس غالباً بل على موهبته وحظي بالاحترام من قبل الذين لا ينجلي عليهم الغش، الاحترام



ويتحدث عن الشعراء الذين أعجب بهم وروافد ثقافته الشعرية مذكراً بأن ( مبدع القصيدة لا بد أن يكون عارفاً بعروضها ولعنتها ونحوها وصرفها ولم تر صانها يصنع شيئاً بدون أدوات يتقن استعمالها، فالصخر صخر ولولا الازميل والمطوقة لما أصبح التمثال تمثالاً. ثم يأتي بعد ذلك القارئ الحاضر القائب عندما تكتب وقراءة الشعر صفة وقلة هذا إذا كان الشعر شعراً والشاعر بقراءه لا بنقاده، ونحن إذا كسبنا القارئ أمكن لنا أن نمتد بالشعر ونحس بأنفسنا فيه وأن نطوره ونرتاح في ظلال دوحه أما إذا فقدناه فزئنه من الأحسن أن نسكت هذا ما أحسست به بعد أربعين سنة كتابة وهو يتمحور حول التجربة).

لقد أخذنا مقاطع طويلة من مقدمته لأنها دقيقة وواضحة ويبدو أنها كانت شهادة قدمها في مناسبة أدبية معينة

أما الدواوين التي ضمها المجلد فهي: كلمات للفرقاء / حامل المصاييح / السجن داخل الكلمات / مدني معبد / الفصول / البدايات والنهايات / رباعيات / طلع النخيل / سباعيات / رباعيات / نبذ الكرخ / أشواق أربعة العدوية / ورقاق بحرية

شعر محبي الدين خريف منتشر ومعروف، وعدد الدواوين التي ضمها المجلد (13) ديواناً وبها حقق منجزاً كميّاً هائِك منجز مجاليّه، ولا يعرف المعز أي نموذج من قصائده يمكن له أن يورد للتعريف به

ومع صعوبة الأمر اجتهدنا في اختيار قصيدته (لنا وطن) التي تعمل قوة الصدى والتأثير في متلقيها:

(لنا وطن باتساع الصحارى الكبيره

سنيني له كل لحظة عشق خصاصاً من الورد

والسوسن الغضّ والأقحوان

مكان ولكنه فوق كل م كان

وأرض بها تكثر الأسئله

تجمع ثم تعود بدون جواب

يتعالى ويصعد

حتى يناطح قوس المسحاب

ونحن نريه في دننا

ونغديه من دمعنا

كي يعيش ولا تحتويه البلاغات

يكبر فينا برغم الشدائد

ويهرب أطفالنا للمسارب غاباتّه

حين يشتد صيف المدن

وكل مساء يقومون كي ينشدوا في لياليه

"بحيا الوطن"

جاء المجلد في 864 صفحة من القطع الكبير. منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة (تونس) 2004.

د. زهور كرام (المغرب) في كتابين :

رواية "قلادة قرنفل" ودراسة عن السرد النسائي

أصدرت الجامعة المغربية د. زهور كرام أخيراً كتابين هما "قلادة قرنفل" - رواية - و "السرد النسائي العربي" - مقاربة في المفهوم والخطاب -.

وللدكتورة زهور قبل هذا عدة مؤلفات من بينها كتاب بعنوان " في ضيافة الرقابة" وهي وإن انطلقت فيه من تجربة إحدى الكاتبات الخليجيات بمعزل عن خفايا الموضوع فإنها استطاعت أن تحول كتابها إلى وثيقة حول علاقة الكاتب بالرقابة في بلده بشكل خاص.

في كتابها الأول الجديد "قلادة قرنفل" تضمنت الكاتبة أمام لغة شعرية آسرة تجعل روايتها تنفذ إلى قارئها دون أن تتعبه.

هذا مثال على ما ذهبنا إليه : (ولقد اختفينا معا. هو الذي استدرجني نحو الداخل بعد أن عرض فكرة وجدت صداها في نفسي ولقد انطلقنا معا. وحين سمعت نفسي تحتني على استنواك الأمر، ولو يحفر على حجر يشهد انكسار الصمت، انسحبت من تكويني. أعرف اني شاهدت



ومن هنا عملت المؤلفة كما تذكر (من خلال هذه الدراسة الى وضع علاقة المرأة بالكتابة ضمن السؤال النقدي).

أما الهاجس الثالث لتأليفها هذا الكتاب فيتأسس بقولها: (على مشروع عام يحدد تفكير النقدي) موضحة ذلك بقولها عن مشروعها بأنه (ينطلق من فرضية تتوخى المساهمة في تطوير نظرية الأدب من خلال خصوصية السرد العربي بكل تجلياته ومظاهره).

بعد (المقدمة) يأتي (المدخل) المعنون (من أجل رؤية جديدة للسرد النسائي).

ومن ثم بقية فصول الكتاب الموزعة على قسمين : (الأول) الإبداعي النسائي : أصول المفهوم وتشكلاته وفصوله هي : تعدد الأطروحات والتشكيل/ الإبداع النسائي بين الخصوصية ورد الاعتبار/ مظاهر تجسيد الإبداع النسائي. (والثاني) السرد، والمرأة، الرجل، الجسد، الهوية مقاربة نصية وفصوله هي :

شخص المرأة من مفعول به الى فاعل / مفهوم الرجل من هوية "القوامة" الى سؤال التعرية/ المرأة قارئة لذاتها

وأخيرا (استنتاجات تركيبية) فمعجم بأسماء المبدعات واردات في الكتاب ويؤكد لنا معجمها هذا على سعة اطلاعها وتعدد قراءاتها . من الخليج الى المحيط، لا بل أن بعض الأسماء قد ابتعدت وكاد المعنيون أن ينسوها فعادت لتذكرونا بها.

وعدد الكائنات في معجمها (52) كاتبة. ونظرت اليهن نظرة واحدة بعيدة عن أي تكريس قطري كما يحصل في بعض الكتابات كأنها لا تبحث إلا عن الإبداع أيا كان مصدره مادام منتشيا للغة وأحدة هي من آخر رهانات المعقنين العرب.

وعندما أقول لا تهمل النصوص المؤسسة نجد أمامنا مثالا تونسيا لزيدة بشير الرائدة التي عرفت شاعرة فيما بعد إلا أن لها قصتين قصيرتين هما : (منيرة) و (خواطر حائرة) منشورتين عام 1956 أي قبل 48 سنة توقفت عندهما المؤلفة ودستهما.

خجلا من صمت يلبستي، أراه أن من زرع خوف الخوف منهم. قالوا : نحن القلب المفتوح لكم، هاتوا لكم أمكم نلغها ونخلق منها قوة ضاربة في عمق هذا التراث).

هذه الرواية تأخذ القارئ إليها لحميميتها العالية رغم كبر حجمها النسبي الذي جاء في 200 صفحة من القطع المتوسط.

ويسجل لهذه الباحثة الجامعية المنشغلة بتدريس الأدب ومدارسه والنظريات النقدية أن اشتغالها هذا لم يتسرب الى روايتها وهو مأخذ يسجل دائما على روايات الجامعيين .

الناشر : دار الثقافة . الدار البيضاء 2004.

أما الكتاب الجديد الثاني لزهور كرام فهو بعنوان "السرد النسائي العربي - مقاربة في المفهوم والخطاب" ويسهل لها أولا سعة المدونة السردية التي اشتغلت عليها، أي أنها لا تدور في فلك ثلاثة أسماء أو أربعة جرى تكريسها في الجامعات لا لقيمتهما الإبداعية بل لأن بعض الأساتذة درسوها ذات يوم فتوارثها طليتهم حتى وهم أساتذة وانصرفوا إليها ولم يكتفوا أنفسهم عن البحث عن الأسماء والعناوين الجديدة التي تمثل مرحلتها

نلاحظ أن المؤلفة تقول في مقدمة كتابها أنها انطلقت من ثلاثة هواجس معرفية لتأليف كتابها أولها أنها كانت تكتب زاوية أسبوعية لجريدة - أنوال - المغربية عنوانها "مقاربات في السرد النسائي العربي" والذي ستستخدم عنوانا لكتابها هذا.

كما تورد المؤلفة الهاجس الثاني الذي يتمثل (في محاولة تفكيك الغموض الحاصل على مستوى ما يصطلح عليه بأدب المرأة. فقد لاحظت أن المصطلح يرد في أغلب الكتابات والنقاشات في غياب التأطير النظري له مما يؤدي الى خلق ملايسات تعيق التفكير في الزمن الإبداعي عند المرأة وما يمكن أن يمنحه للزمن الإبداعي العربي من مكونات أدبية بشكل عام كما تعيد سؤال المرأة الى لغة التعميش والتصنيف وذلك عبر واجهة الأدب والثقافة)

كما أنها تورد التصورات الجاهزة لكتابات المرأة مثل : (الدونية، التبعية، الوصاية).



سبقت هذا الكتاب فهي : آخر الليل، أول النهار (قصص) الشيخ نيوتن (قصص)، فعل التوت (قصص) حبيب الثيران (قصص)، حي لذكريات الطيور (رواية)، عندما يسخن ظهر الحوت (رواية)، اكتشاف زقورة (رواية) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية (نقد) وتزييف السرد : خطاب الشخصية الريفية في الأدب (نقد).

وفي أعماله السردية من قصة ورواية نقف أمام كاتب مجد انطلق من ثقافة نقدية أكاديمية واعية هي التي رأيناها في كتابيه النقد بين المشار اليهما ضمن إصداراته.

أما الكتاب الذي بين أيدينا فقد جمع فيه معظم المقالات التي كتبها في عموه اليومي على صفحات جريدة "الزمان" التي تصدر من لندن - وإن لم يشر لهذا - ولعل هذا الجمع يقول لنا بأن الكاتب يفكر بالكتاب، أو بما سيكون كتابا حتى عندما يكتب زاوية يومية أو أسبوعية في صحيفة أو مجلة ومعظم الأدباء قد فعلوا هذا إذ أنهم يكتبون وفي أنفسهم مفتوحون ككتاب (حديث الأربعاء لطف حسين مثلاً)

ولكن عند الجمع الزوايا تمهيدا لإصدارها في كتاب يقوم الكاتب بتبويبها وفقاً لتناولاتها. وهذا ما فعله د. فاتح عبد السلام حيث وزعه على ستة فصول هي :

1- محيط النقد ويضم : ( ما قبل النقد ... ما بعد النقد )  
و ( الاشتغال على النص ) . 2- الحوار الفائب . 3- سلوكيات . 4- نقايات الثقافة كـ النشر المعاق . 6- ظاهرات يومية .

والمقالات التي يضمها كل فصل قصيرة، لماحة، لا تدور حول الموضوع بل تذهب إليه، تفوق فيه لتظهره.

وفي كل هذه المقالات هناك متابعة لإيقاع الحياة الثقافية، العربية بشكل خاص، وبرؤية معنيّة حامل لهم.

وإذا كان شرّ البلية ما يضحك كما يقال فإن المؤلف وفي أحد المقالات المعنون ( الدأغال والبساتين ) يذكر الحادثة التالية ( قبل أيام انطلقت مقطعاً من قصيدة لكاتب شهير وصلت شهرته الى أفق بعيدة وكان له مريدون ومبشرون كثيرون وقدمت المقطع الى مسؤولية الصفحات الثقافية في صحيفة عربية لنشره على سبيل الاختيار، فاعتذرت وقالت إن القصيدة تصلح في صفحة يريد القراء في أحسن الأحوال).

و إذا أردنا مثالا لنذلل به على ابتعاد المؤلف عن تكريس ما هو قطري فنرى أنها لم تدرس من المغرب بلدها الأربع كاشات فقط

أما ما توصلت إليه في استنتاجاتها التركيبية فعنه قولها : ( ان مصطلح "الأبداع النسائي" يشوبه كثير من الغموض بفعل عدم تحديد الأشكالية في إطارها المعرفي ونتيجة هذا الغموض فقد يستغل المصطلح عنصراً سلبياً في تطوير الدرس الأدبي من جهة. وفي عرقلة المسألة النسائية من جهة أخرى).

ثم تورد مجموعة من الاقتراحات لحل هذا الإشكال، آخرها ما قالت فيه : ( ان المفهوم الذي تعاملت معه هذه المقالة، لا نرغب من خلاله وضع كتابة المرأة ضمن شرط نظري مغلق باب الجدال، ويمتنع تجدد السؤال، وإنما نريد انطلاقاً من إيماننا بحيوية المعرفة وحركية سؤالها وتجدد أدوات القراءة، أن نعتبر ما طرحناه تأسيساً لبداية حوار معرفي حول المرأة بالكتابة ضمن شرط السؤال النقدي وتبعاً للفرضية بالراهنة المرتبطة بنوعية سؤال المرحلة التلويحية)

ولعل الكاتبة قد حققت الغاية المتوخاة من كتابها هذا الذي وضع الباحثين أما سؤال (نقدي) وسؤال (المرحلة التلويحية) ليستكملوه في دراساتهم القادمة.

نشير هنا الى دراستين مهمتين صدرت كل منهما في كتاب ولباحثين مغربيين أيضاً هما محمد معتمد وكتابه "المرأة والسرد" وعبد الرحيم العالم وكتابه "ضوء القراءة"

وهما كتابان يعززان رصيد هذه القراءات الناهية جاء كتاب د. زهور كرام هذا في 198 صفحة من القطع الكبير - منشورات شركة النشر والتوزيع - المدارس - الدار البيضاء 2004

## "الفكر مهنة"

للدكتور فاتح عبد السلام (العراق)

الكتاب الجديد للدكتور فاتح عبد السلام الروائي والفأص والباحث العراقي عنوانه "الفكر مهنة - أدغال وحداق في النص والنقد والسلوك"، أما إصداراته التي



تأليفها وأخرها مجموعة قصصية بعنوان " وليمة خاصة جدا"، وكانت قبلها قد أصدرت سبعة كتب هي 1 طعم الأناناس (قصص) 1994، ليلة الغياب (رواية) 1997، شهامة نميل (قصة للأطفال) 1998، طرشانة (رواية) 1999، عقد المرجان (مقالات) 2000، لؤلؤ لجيد الكلام (شعر) 2002، ودعا حمورابي (رواية) 2003

تهدي المؤلفة مجموعتها الجديدة هذه إلى من أسمته (الأب الروحي) - وهو هكذا فعلا - أستاذنا الجليل محمد العروسي المطوي (تقديرا ووفاء).

ثم تأتي شهادة قصيرة من الكاتبة عنونتها (قبل البداية) لعلها بها تحيل إلى أن بدايتها كانت من حكايات الطفولة والتراث الشفوي المتداول (يا سادة يا مائة...بدلنا وبدلكم للشهادة) وتقول : (ذاك مفتاح البداية، يشرح باب الخرافة تلج في فضاء الانبهار، عهد البراءة الأولى. وكى تعان نايقتها تامة لا بد من: وحكايتنا طابا .. طابا.. والعلم الجاي تجينا صابة).

تضم المجموعة 15 قصة قصيرة وست قصص قصيرة جدا. قسمها القصيرة التي قرأنا معظمها منشورا في الصحف والمجلات التونسية هي : الهدية/ لا أسوار للشمس / اطمئن يا باركو/ أمل أخضر وأغصان يابسة/ الترميم/ وليمة خاصة جدا/ الرفيقة / على عتبات الزايل/ حوض في القلب لجند أخضر/ قرار وقرار/ حكاية لوبزا الأوروبية/ الرقص خارج الحلية/ جمرات العبور/ درب المواحين/ الأرضية.

أما القصص القصيرة جدا فهي خارج الوقت / انتظارا -1 / انتظارا -2 / شهوة البحر / مصير / جدوى.

والكاتبة مسكونة بمكابدات اليومي، ولذا يمكن القول عن قصصها بأنها وانطلاقا من هذا ترحل في عالم البشر وعلائقهم وأحلامهم وباهتمام واضح بتقنية القصة (تجد الفارق واضحا بين مجموعتها البكر .. طعم الأناناس" والجديدة/ وليمة خاصة جدا" رغم أن الفارق الزمني بينهما ليس كبيرا (حوالي عشر سنوات).

أما بالنسبة لقصصها القصيرة جدا فهي في الآن نفسه تجارب في اللغة وامتداد للشعر الذي جربته في كتابها " لؤلؤ لجيد الكلام "

كما يذكر : (وحين كشفت لها اسم الشاعر انبهرت، ولما تأكدت بنفسها صمعت أمام هذه الحقيقة البسيطة والتي تأخرنا كثيرا في الكشف عنها).

ويعلق على ما حصل بقوله : (مازال أدباء ومثقفون شباب وغير شباب في بلداننا مهوون ببعض الأسماء التي ناع صيتها لأسباب سياسية أو ظرفية أو شخصية كان يكون ذلك الأديب قد تمرد على القيم السائدة ميكرا طاعنا في صحة كل شيء، فأخذت الدهشة من حوله وظنوا أنه معصوم عن الطعن به، في حين أنه المرشح الأول للطعن بصحة وجوده).

وفي زاوية أخرى عنوانها : (ن يقولوا: يا وحدنا شجن بين الرخاء والشدة) يذكر حادثة وقعت مع القاص يوسف ادريس في إحدى زيارته لبغداد، وكان المؤلف وقتها يعد رسالة الماجستير عنه، ودوى كيف كان يجمع أغراضه لمغادرة بغداد وما جرى لحوالي ثلاثين كتابا أميين له، وتركها في مكانها دون أن يحمل كتابا بولهدا يربطها حتى لم يكلف نفسه قراءة عناوينها ويقول المؤلف لا (وتخليلنا أولئك الكتاب الذين استحضروا تاريخهم الفكري والأدبي والسياسي وهم يكتبون أذكي الجمل وأوقع الكلمات لتصل بخطابهم إلى عيني يوسف ادريس الذي له شهرة واسعة في الوسط العراقي ) كما يتساءل : ( ألم يبل عنوان واحد بين هذه الكتب اهتمام ادريس ؟ أم أنه مشغول بقرارات أخرى لا تسمح له بقرارات جديدة؟ أم أنه كان على عداوة مسبقة مع الثقافة العراقية؟ أم هي عنجهية من وصل إلى القمة لا تسمح للمعينين أن تمتد لأدنى شهرة وانتشارا؟).

ويستنتج أنه بعد سنوات (تيقنت من أن من النادر أن يقرأ أديب لأديب لا تربطه به مصلحة عداوة أو مصلحة محبة أو قرى سياسية متنفذة).

جاء الكتاب في 240 صفحة من القطع المتوسط منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر (بيروت) 2004

"وليمة خاصة جدا"

لمسعودة أبو بكر

تواصل القاصة والروائية مسعودة أبو بكر إصدارا



والمقدمة تمضي بعقم وواع الى حديث الشعر وكيف يراه وماذا يريد منه.

ولعل الشاعر في ديوانه هذا بقديمه وجديده يقدم لنا المثال بأن الشاعر ووسط ركام الصفحات النثرية الباهتة التي يسميها أصحابها شعرا وما هي بذلك، أن هذا الشاعر يستطيع أن يكتب قصيدة صحيحة لا علاقة لها بالسجع الذي يظنّ بعض من يكتبونه أنه موزون، ويذكرني هذه النصوص الجهل فيحصل (الاختياط) وتطفو نصوص لا علاقة لها بالشعر ليجري الحديث عنها على أساس أنها شعر.

في قصيدة (العصر الذهبي) هناك سخرية مرة هي أشبه بالمرثاة الدفينة لما مرّ بنا أولا نعيشه، يقول :

( من عصر الجركر أنا

من عصر الفانطوم والميراج

من عصر الأسمدة الكيماوية

من عصر مزارع القمح

ومزارع الدجاج وزرع القلب

ومن عصر الجوع في كل مكان

حوت يأكل حوتا والحوت هو الإنسان)

ويقول في مقطع آخر من القصيدة نفسها:

(أنا من عصر القمر

من عصر القنبلة الذرية

من عصر فلسطين وفيتنام

من عصر الهمجية والآلام

من عصر الموت في كل مكان

حوت يأكل حوتا والحوت هو الإنسان)

نورد هذين المثالين من قصيدة واحدة مذكّرين بأنها كتبت عام 1971.

جاء الديوان في 96 صفحة من القطع المتوسط - طبع

ونلاحظ أن عناية القصاصين التونسيين بهذا النوع من القصص ليست كبيرة وهناك استثناءات قليلة (مثل تجربة حسن نصر في 52 ليلة) بينما هناك أعلام لها في بلدان عربية أخرى.

مسعودة أبو بكر حصلت على جائزتين الأولى عن روايتها (ليلة الغياب) من بلدية صفاقس، والثانية عن روايتها (وداعا حمورابي) جائزة الكومار الذهبي (مناصفة).

جاءت المجموعة هذه في 152 صفحة من القطع المتوسط - منشورات دار سحر (تونس) 2004.

## “التراب في الحلق”

لنور الدين عزيزة

تتوزّع اهتمامات نور الدين عزيزة الكتابية على أكثر من جنس أدبي رغم أن الكثيرين يضعونه في قائمة الشعراء وفي قائمة اصداواته نجد : (الحفر في أرض صخرية) - شعر 1981 (عمران والنور) - رواية - 1995، (أبو القاسم الشابي، النور والمناصفة) بحث 1999 وله كتاب في العروض عنوانه (علم العروض المطبق) - 1996.

واهتم عزيزة بالكتابة للأطفال فأصدر في هذا الباب : العصفور والأرنب/ الحمام والنور/ الصقر الظالم/ أبو ظفر والتصاح/ أصدقاء العصفافير.

كتابه الجديد يضم كتابين في مجلد واحد هما : (التراب في الحلق) و (هل أتاكم حديث الخيول).

ارتأى المؤلف أن يكتب بنفسه مقدمة كتابه ليشرح لنا خلفيات كتابته فيقول : ( هذا العمل قديم جديد ، وجديد قديم ) ويقول موضحا : ( آخره وأحدثه - هل أتاكم حديث الخيول) قصيدة ذات شطرين وأوله وأقدمه قصيدة من عدة مقاطع بعنوان “التراب في الحلق..)، كما يشير الى أن هذه القصيدة - أي التراب في الحلق - كتبت عام 1971 ويقول : ( ولا اعتقد أن الظروف التي كتبت فيها هذه القصيدة قد تغيرت، بل إنها ازدادت ترددا وقد بدالي بعض ما جاء فيها صورة مما يحصل اليوم في الساحة العربية والعالمية.



يغلب على مشروع الديوان هذا السرد وتسيطر عليه المباشرة وغالبا وفي الأعمال الأدبية الجادة لا تكفي الغاية لكتابة نص أدبي متميز.

هذا الديوان جاء في 130 صفحة من القطع المتوسط . طبع على النفقة الخاصة . مطابع الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم 2003.

### ”تراثيل يمانية“

لمحمد عبد السلام منصور (اليمن)

نحتاج الى المزيد من التواصل واللقاءات لتعرف خارطة الإبداع الأدبي العربي، وأن لا نضل معلوماتنا عن هذا البلد أو ذاك محدودة ، وقد مرّ بنا في الصحافة الأدبية التونسية خبر مفاده أن الشاعر المعروف نزار قباني عندما سئل عن الشعر التونسي في إحدى زيارته وعن الأسماء التي توفّق عليها ذكر اسم الشابي فقط كما روى لي صديق أن الشاعر الكبير محمود درويش سئل في إحدى زيارته لليمن عن أهم شاعر يعني فذكر أنه امرؤ القيس.

ولعل تدهور حركة انتشار الكتاب العربي قد ساهمت في خلق أسوار قطرية ويات النقاد يجتزون أسماء تعدّ على أصابع اليد رغم أن في الوطن العربي شعراء مؤثرين وفاعلين قصائدهم تجاوزت بكثير الأسماء التي تلاك كاللبنان.

هل لا بد من هذه المقدمة وأنا أعرف بديوان شعر من اليمن عنوانه ”تراثيل يمانية“ للشاعر محمد عبد السلام منصور؟ يبدو أنه لا بد منها لنقول بأن بلدا كان دائما بلدا شاعرا مثل اليمن ليس كبيرا عليه أن تتواصل فيه سلالة الشعراء المجيدين من القدماء والمعاصرين، من لا يتذكر عبد الله البردوني؟ ومن لا يتذكر عبد العزيز المقالح الواحد المتعدد والمجدد في القصيدة العربية باليمن؟

ويستمر دفق الأسماء التي توقفتنا عندها، شوقي شفيق مثلا ومحمد عبد السلام منصور وغيرهما.

ولنقت معروفين بأحدث اصدار شعري للأخير وهو ”تراثيل يمانية“ الذي صدر بمناسبة اختيار صنعاء عاصمة للثقافة العربية هذا العام.

على نفقة المؤلف في الوكالة المتوسطة للصحافة براس ماد (تونس) 2003.

### ”حوار في زمن الصمت“

لمحمد صميده

صدر للشاعر محمد صميده ديوانه الأول ”حوار في زمن الصمت“ مما بلغت النظر فيه قائمة الذين أهدى لهم ديوانه بدءا من أسرته فالمؤدبين ومعلمي وأساتذة المراحل الدراسية التي مرّ بها حتى تخرجه من كلية الآداب في القيروان .

وقبل الإهداء هناك كلمة منه تلخص مفهومه للشعر وجاء فيها : (الشعر رحلتك الى ذاتك .. انه صمتك الذي يخبر عنك).

وبدلا من تقديم ديوانه لناقد أو جامعي كما يفعل غيره من الشعراء والأدباء الشبان نراه يعطي ديوانه لشقيته عائدة صميده التي هي بعيدة عن عالم الأدب والنشر هكذا يبدو الأمر . لكتبت عنه شهادة فتقول : (محمد صميده الإنسان أخي ومحمد صميده الشاعر معلمي وأنا عرفته من خلال شعره أكثر مما عرفته رحالة في الحياة . أعرفه انسانا عاديا بسيطا وأعرفه شاعرا شديدا يعتفّ الكلمات ويجبر اللغة على الامتثال لمعانيه الغامضة الموهلة في أعماقه ) وشبهته بـ ( أوليس).

وعندما نقرأ بعض قصائد الديوان نجد الشاعر غير بعيد عن الهموم العربية الماثلة : فلسطين، العراق وغيرهما.

هذا مقطع من إحدى قصائده:

( أنا الغضب الثائر في وجه المعتدين

أنا النبي العاشق

أنا العربي

قصة عشقي غيمة

تمتد من بغداد الى فاس)



هذا الديوان هو الثالث للشاعر محمد عبد السلام منصور بعد (الهزيم الأخير من الوقت) صنعاه 1997 و (من تجليات حي بن يقظان) ببيروت 2002.

ونشير الى أن الشاعر أحد الذين أغرتهم قصيدة ت. اس. اليوت الطويلة (أرض اليباب) ورغم تعدد ترجماتها إلا أنه أقدم على ترجمتها شعرا وصنرت ببيروت في كتاب عام 2002.

هذا الشاعر، الذي له تحت الطبع ديوانان - يبدو من أكثر الشعراء زهدا بالنشر ولا يهيم أن يراكم الدواوين التي تكرر بعضها بل أن ينشر ديوانا ينتقي قصائده من بين ما كتب ونشر ( بين ديوان وديوان) ومن ثم يقدم على نشره.

وقد لمسنا مدى حضور قصيدته في بلده عندما قرأ قصائده في جامعة عدن (كلية الآداب) في شهر جاني الماضي.

في ديوانه " تراتيل يمانية" يحدد شبيب قصيدته ولكن من داخلها وليس من خارجها امتثالا لموضة شعرية كما يفعل غيره من شعراء هذه الأيام.

ليس المهم كيف تكتب القصيدة؟ عمودية حرة قصيدة نثر، بل المهم تميزها، وقدرتها على أن تكون قصيدة جديدة بهذا الاسم.

تتصدر ديوانه قصيدة مهداة لشاعر اليمن عبد العزيز المقالح عنوانها " الكروان الحزين" يخاطبه فيها ومما يقوله له:

(دع الحزن الا قليلا

وغنّ كما شئت يوسف مازال حيا هنا

و تراوده عن هوانا زليخا

ابتهج و اترك الجبّ

هيا ارتحل مرة كي تغني شجانا)

ومن ديوانه هذا قصيدة - تراتيل يمانية على ذاكرة الحلاج - والبدائية مع سؤال وجه للحلاج ( عن حاله) فكان جوابه عليه: (أقلّة ما ترى).

وهذا المقطع منها:

(أبّ الحصى عشقي، يضيء

فأشككي تباريحه، بيكي

فيورق دمعه أنينا، على جرحي، أمدّ دمي قربي

لعلهم يرضون، أو يتركوا الصدا

في شبق الحيران والوصل غابتي وشوقي جنوني

فالبدايات رعدة .. نعم

لكن المجنون لا يعرف الردا)

هذا الشاعر وان كان يمتينا فمراجعته تخرج به عن يمينته ليجد في التراث السومري مثلا متيلا (بكائية جديدة لجلامش) أو عربية اسلامية (تراتيل يمانية على ذاكرة الحلاج أو ضمن الهم العربي الواحد ليقطب العنوان الشعراء الوطن العربي الكبير) الى (الوطن العربي الكبير)، كما يعود الشاعر عربي آخر ليكتب قصيدته (من يوميات عروة بن الورد) أو يعود الى المعارك الحاسمة في التاريخ العربي الاسلامي في قصيدة ( سلوا عين ذي قار)، وبيكي فلسطين امام نبيه في قصيدة (دمعة بين يدي محمد).

هذا الشاعر وفي كل قصائده هذه لا يفعل القصيدة بل ينفجر فيها وتنفجر فيه.

ومع هذا نجده يتبتّل في عشقه وفي قصيدته (فوضى الصهيل) عندما ينادي جيبته :

(يا أنت

همسة أنت صافية الحزن

تكتب أو هامها بدمي

كل حرف على شفتيها

يغني

اكتبي كما شئت

يا أنت يا جنتي وجنوني)



الصباحات المركبة) ويقول أيضا أن الشاعر به ( يطرق باب القصيدة الجديدة بعنف العبارة وفوتوتها).

في قصائد ديوانه الجديد نجد الشاعر كما وصفه القاسمي (مغامرا) يقطع القصيدة يضع أقواسا، نقاطا عناوين لا يدرج تحتها أي كلمات (قصيدة "نجمة نيسان" مثلا).

أو نراه يكرر كلمة (كلمة) مدخلا لكل مقطع قصير من قصيدة "مواويل على ضفاف الجرح (2)" مثل :

(كلما مرّكت العواصف

سراجا

ترجكت في المرايا يقطة)

أو (كلما هرمت على الأبواب

عتبة

قذبت في الوريد

سفاها)

وفي قصيدة "المشهد الكسول" والمقطع الأول منها ..  
"مشهد أول داخلي" وهي لغة سينمائية - يكرر بدون تردد كلمة (العاطلون) في مطلع كل بيت منها وعلى امتداد ثلاث صفحات ونصف.

هذا شاعر مبشّر جدًا وقد انتبهنا أيضا إلى ديوانه "كاميكاز" من قبل عندما قدمناه في هذا الباب من المجلة.

ديوانه الجديد يقع في 148 صفحة من القطع المتوسط طبع في المغاربية للطباعة والنشر والإشهار (تونس) - منشورات دار الإتحاف - سنة النشر لم تذكر رغم أنها 2004.

ولعل أهم قصائد الديوان وأكثرها نفاذا للأعماق مرثيته لصديقه الشهيد جبار الله عمر الذي اغتالته يد متطرف أثمة من المؤسف أنه ينتمي للتنظيم يسمى اسلاميا.

جاء الديوان في 238 صفحة من القطع المتوسط - منشورات الأمانة العامة لاتحاد الأدباء والكتاب اليمينيين ومركز عبادي للدراسات والنشر - صنعاء 2004.

"نهر الدم"

لوليد الزريبي

صدر للشاعر ولید الزريبي ديوانه الثالث "نهر الدم" أما الديوانان اللذان سبقاه فهما "أزمة الضياع" 2001 و"كاميكاز" 2003.

مقدمة الديوان للشاعر المتميز عبد الله مالك القاسمي التي وضع لها عنوانا جانبيا يحدد نوع قراءته لهذا الديوان ونص على أنها (قراءة عاشقة) أما عنوان المقدمة نفسها فهو (وليد الزريبي.. الشاعر القادم).

ومن المؤكد أن شاعرا صادقا كالقاسمي لا يمكنه أن يكتب بهذا الحب عن شاعر إلا إذا كان متحازا لتجربته.

يعترف القاسمي بأنه لم ينتبه إلى (أزمة الضياع) المجموعة الشعرية الأولى لوليد الزريبي التي مرت على ما أظن (كل البدايات) ويستترك ويقول عنها (رغم أنها لا علاجها من صبح الكلمات الطرية وقدموها البنا هكذا عارية من القول القديم ومن كل عبااءاته المهترئة).

ويقول : (لم أفق إلا على وقع خطوات "كاميكاز" - ويصفه بـ (المغامر) و) الانتحاري الذي ركب صهوة



## اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الاشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا النموذج وملأه بغاية الدقة والوضوح ثم إرساله إلى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم



## اشتراك



الاسم واللقب :  
العنوان :  
الترقيم البريدي :  
الهاتف :  
الفاكس :  
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

عدد نسخ الاشتراك : ..... (اشتراك سنوي لعشرة أعداد : 20,000 د  
عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها)

يتم ارسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة  
بالبريد رقم : 99-474 - اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة : اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية - تونس 1002  
الهاتف : 71890 646 - 71288 152 - الفاكس : 71792 639